

第3卷

上册

欧洲文学史

OU ZHOU WEN XUE SHI

二十世纪二次大战前欧洲文学

总主编/李赋宁
主编/罗芃 孙凤城 沈石岩



商务印书馆



第3卷

下册

欧洲文学史

OU ZHOU WEN XUE SHI

二十世纪二次大战后欧洲文学

总主编/李赋宁

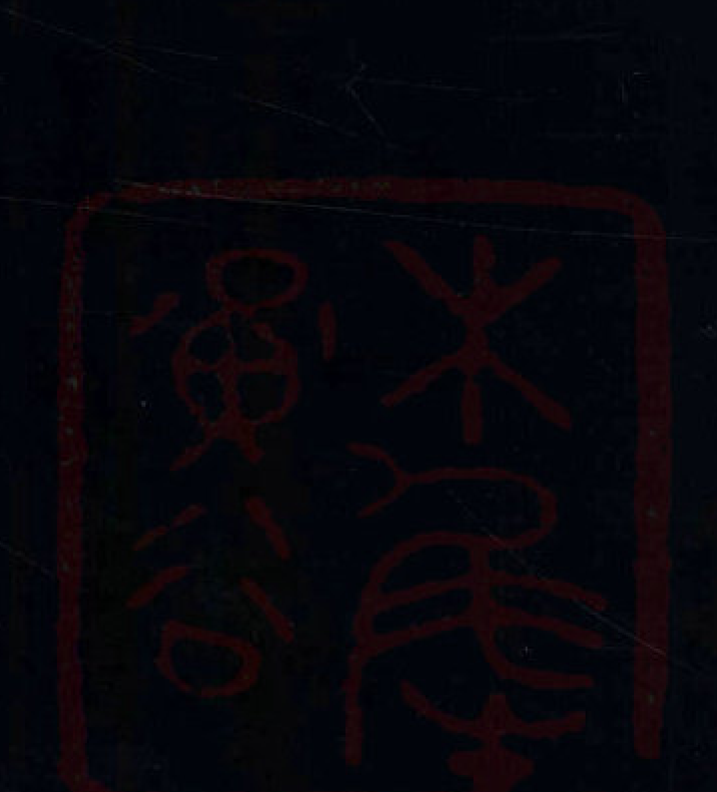
主编/罗芃 孙凤城 沈石岩





商务印书馆


第3卷
上册
欧洲文学史
OU ZHOU WEN XUE SHI
商务印书馆



欧 洲 文 学 史

总主编：李赋宁

第 三 卷

（上　册）

二十世纪二次大战前欧洲文学

主编：罗芃　孙凤城　沈石岩

商 务 印 书 馆
2001年·北京

欧 洲 文 学 史

总主编：李赋宁

第 三 卷

（下　册）

二十世纪二次大战后欧洲文学

主编：罗芃　孙凤城　沈石岩

商　务　印　书　馆

[illegible]年·北京

图书在版编目(CIP)数据

欧洲文学史(第三卷)/李赋宁等主编.—北京:商务印书馆,2001

ISBN 7-100-03271-7

I. 欧… II. 李… III. 文学史-欧洲-现代 IV. I500.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 03966 号

所有权利保留。

未经许可,不得以任何方式使用。

ŌUZHŌU WÉNXUÉ SHǏ

欧 洲 文 学 史

(第三卷 全二册)

总主编 李赋宁

主编 罗芃 孙凤城 沈石岩

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北 京 民 族 印 刷 厂 印 刷

ISBN 7-100-03271-7/K·693

2001年8月第1版　　开本 787×960 1/16

2001年8月北京第1次印刷　　印张 64¼ 插页4

定价: 80.00元

全国哲学社会科学八五规划重点项目

《欧洲文学史》编委会

编委会主任:李赋宁

编委:(以姓氏笔画为序)

孙凤城　刘意青　沈石岩　罗芃　罗经国　彭克巽

第一卷:古代至十八世纪欧洲文学

主编:刘意青　罗经国

第二卷:十九世纪欧洲文学

主编:彭克巽

第三卷:二十世纪欧洲文学

主编:罗芃　孙凤城　沈石岩

编者说明

1961年北京大学西语系接受国务院文科教材会议任务，负责主持《欧洲文学史》编写工作，1964年和1979年由人民文学出版社先后出版上、下两卷。《欧洲文学史》出版后得到国内高等院校师生和广大读者的欢迎，曾多次印刷。从这项工作开始到现在，近40年过去了，主编杨周翰、吴达元和赵萝蕤三位教授和参加编写的冯至先生、朱光潜先生等前辈相继作古；校内外一些撰稿者，当年风华正茂，如今已经两鬓染霜。抚今追昔，不胜感慨之至！以今日的眼光看原《欧洲文学史》，不难发现其中存在这样那样的缺陷和问题，但大多数是历史条件使然，不应也无需苛求于前辈。原《欧洲文学史》作为建国后第一部欧洲文学史教科书，为我国外国文学的教学和科学研究作出的贡献是毋庸置疑的。今天，在出版新《欧洲文学史》之际，我们对参加原《欧洲文学史》编写的前辈和其他撰稿人表示崇高的敬意，对已故者表示深切的缅怀之情。

近20年来，国际国内形势发生了巨大变化，两大阵营的对立已经为多极化的时代所取代。改革开放的政策敞开了国门，国际文化交流不断扩大，国际学术合作不断加强，人们的精神解放了，视野拓宽了，知识丰富了，思想认识随之调整和深化。国内高等院校的外国文学教学和研究，无论从规模上，还是从深度上，均非40年前可以比拟。而广大学生和读者的知识结构、思想方法和求知心理也与40年前迥然相异。在这种形势下，重新编写新的《欧洲文学史》不但可能，而且是势在必行。

原《欧洲文学史》编写之初，主持者曾力图避免简单化、片面化的通病，可是在那个以阶级斗争为纲的时代，要想全面、客观、科学地研究介绍外国文学谈何容易！新《欧洲文学史》希望能够实现前辈的夙愿，这不但是我们的历史责任，也是对前辈最大的告慰。我们孜孜以求的目标，是写出一部既能比较全面、客观、科学地反映欧洲文明诞生以来文学嬗变的全

过程，又有强烈时代感的新的《欧洲文学史》。为此，我们在坚持以历史唯物论为指导，以坚实丰富的材料为基础的同时，努力把握国内外关于欧洲文学研究的最新进展和成果，吸收新的材料和观点，在实事求是、尊重历史的原则下，融会贯通地运用当代的一些文学理论和文学研究方法。但是，每个时代都有其局限，何况编撰者的学术思想、学术水准，以及材料的收集和其他方面的学术操作，也都存在种种缺失。因此，新《欧洲文学史》不但难免有错误和缺陷，而且很可能仍然存在片面化甚至简单化等弊端。如蒙国内外专家学人俯允指点迷津，批点讹误，我们将铭感于心。

为方便读者阅读和专家批评指正，对本书的编写作如下说明：

1.本书是国家“八五”重点科研项目，参加编写的工作单位和人员数量比原《欧洲文学史》大为增加。撰稿人除北京大学英语系、西语系、俄语系、比较文学所的教师外，还有中国社会科学院外国文学研究所、中国艺术研究院当代文艺研究室、北京外国语大学、深圳大学、清华大学、对外经济贸易大学、人民文学出版社、南京大学、中山大学、四川外国语学院、武汉大学、北京理工大学、福建师范大学（以撰写字数多少为序），以及香港大学和台湾淡江大学的教授、学者。撰稿人绝大多数是建国后成长起来的外国文学研究者，近十几年里获得国内外文学博士学位的中青年学者占了很大比重。此外，我国在美国和奥地利的数名学者也参加了编写。全体撰稿者严谨踏实的学风、精益求精的精神和通力协作的态度是本书顺利完稿的保证。

2.本书以唯物史观为指导。一方面继承原《欧洲文学史》材料翔实，不空发论，寓褒贬于叙述之中的优良传统；另一方面排除旧的思维定势的干扰，实事求是地评价文学史上的人物和事件，按其本来的面貌给予恰当的历史定位。例如，以往教科书大都认为教会垄断了中世纪文学，并且基于对基督教的简单否定，进而贬低中世纪文学。本书在介绍中世纪文学时，注意纠正以往的误解，克服从政治概念出发进行价值判断的偏颇态度，对中世纪文学的复杂面貌作了比较详细的剖析，给予中世纪文学恰当的历史地位。又如巴罗克文学以往常常被冠以“矫饰”或“腐朽”之名，教科书中或者只字不提，或者语焉不详。其实巴罗克是17世纪欧洲的一个很重要的文学潮流。本书以较多的篇幅论证了这种文学潮流的各种形态，分析其历史存在的缘由，既肯定其价值，也不讳言其思想艺术缺陷。再如以往所谓“积极浪漫主义”和“消极浪漫主义”的划分，把作家在某一

个时期的政治立场作为依据，往往以偏概全，忽视了作家和文学作品的复杂性。本书不再使用这两个术语，而是通过对浪漫主义作家和作品的个案研究来具体探讨他们历史功过。对一些以往主要因政治原因而被忽视的重要作家、作品，本书也本着尊重历史的态度，恢复他们在文学史上的地位。

3.本书共分三卷，内容上自古希腊、罗马，下迄20世纪80年代。编委会负责拟定大纲、组织撰写并最后审阅编定全书。编委会的日常工作由刘意青、罗经国主持。经过反复考虑并广泛征求国内同行的意见，本书仍采用原《欧洲文学史》的体例和断代方法，分古代、中世纪、文艺复兴、17世纪、18世纪、19世纪和20世纪七个大的时期段。古代至18世纪每一时期为一章，19世纪分为三章，20世纪分为两章。每章设概述，综合介绍该时期的社会文化背景，以及文学的总体风貌和主要文学潮流，然后逐节介绍各国文学。本书还采用了原《欧洲文学史》的个别章节或段落。

4.为本书执笔撰稿的专家学者达90人之多，编委会在审阅编定过程中，一方面力求行文符合教科书的语言习惯，另一方面也尊重执笔者个人的风格，不强求一律。另外，由于撰稿人的年龄、学养、研究领域乃至文学观点都不尽相同，所以不同章节之间，在研究的层次、视角、方法和论述结构上也存在一定差异。对于这样一个大型集体项目而言，完全弥合这种差异不但几乎不可能，而且似乎也无此必要。在无伤宏旨的前提下尽量保留原稿的风貌，既能起到调节全书节奏的作用，以免雷同文风形成的单一节奏使读者厌倦，又能够使读者领略到执笔人不同的文学鉴赏和研究方法。较之文风一以贯之的著作，本书的“多声部”也许是个缺陷，但“塞翁失马”、“东隅桑榆”之说，或稍可为之一辩？望海内方家察之。

5.本书在拟定大纲时，每章每节的字数均曾有大致的设想，然而后来在编写过程中发现最初的设定不尽合理，更重要的是，撰稿人每每突破字数限定。许多撰稿人是国内有影响的专家，他们的稿子包含多年研究的心得，按预定的字数硬性删节，不免削足适履。为使专家们的特点不致湮没，尤其为使那些启人心智的宏论能够较完整地保留下来以飨读者，对字数的限制便在不知不觉之中放宽了。这样做，固然有益，却也造成某些章节之间长短失衡，深望读者能够体会编者的苦心，予以宽宥。在各章节不完全平衡的情况下，一个作家所占篇幅的大小与这个作家的历史地位自然未必对应，这一点也预请读者注意。

在《欧洲文学史》的编写过程中，北京大学校领导、北京大学社会科学处、商务印书馆，以及各有关单位从人员、时间、物质和精神各方面给予我们热情的关怀，本书能够顺利出版，与他们的支持是分不开的。特此表示衷心的感谢。

《欧洲文学史》编委会
1998年10月

第三卷执笔者名单

（以执笔章节先后为序）

罗　芃　（北京大学西语系）

20世纪二次大战后文学：概论；法国文学：第一次世大战前文学引子、布尔热、诗歌引子、维尔哈伦、阿波利奈、戏剧引子、罗斯当、梅特林克、雅里、瓦雷里、长河小说引子、罗曼·罗兰、马丁·杜加尔、儒尔·罗曼、乔治·杜阿梅尔

20世纪二次大战后文学：法国文学：引子、波伏瓦、巴塔伊、诗歌引子、戏剧引子、阿努伊、尤奈斯库、热奈、文学批评

罗经国　（北京大学英语系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：引子、肖伯纳、高尔斯华绥、福斯特

陈大明　（北京理工大学外语系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：吉卜林

张中载　（北京外国语大学英语系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：哈代

周小仪　（北京大学英语系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：威尔斯

童庆生　（香港大学英语系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：康拉德

覃学岚　（清华大学外文系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：布鲁克、萨松、欧文、罗森堡、布兰登、奥尔丁顿、福特

王守仁　（南京大学外国语学院英语系）

20世纪二次大战前文学：英国文学：乔依斯

陆建德　（中国社会科学院外国文学研究所）

20世纪二次大战前文学:英国文学:T.S.艾略特

黄　梅　(中国社会科学院外国文学研究所)

20世纪二次大战前文学:英国文学:弗吉尼亚·吴尔夫

韩敏中　(北京大学英语系)

20世纪二次大战前文学:英国文学:曼斯菲尔德

陈音颐　(台湾淡江大学英文系)

20世纪二次大战前文学:英国文学:D.H.劳伦斯

王敬惠　(清华大学外文系)

20世纪二次大战前文学:英国文学:奥登、伊修伍德、斯班德、艾夫琳·沃、赫胥黎、格林

周允程　(清华大学外文系)

20世纪二次大战前文学:英国文学:康普顿－勃内特、鲍威尔、福克斯、考德威尔、麦克迪阿米德、穆尔

陈　恕　(北京外国语大学)

20世纪二次大战前文学:英国文学:爱尔兰文艺复兴和20世纪爱尔兰文学(叶芝除外)

傅　浩　(中国社会科学院外国文学研究所)

20世纪二次大战前文学:英国文学:爱尔兰文艺复兴和20世纪爱尔兰文学:叶芝

桂裕芳　(北京大学西语系)

20世纪二次大战前文学:法国文学:法朗士、新小说派

蔡鸿滨　(北京大学西语系)

20世纪二次大战前文学:法国文学:巴雷斯、超现实主义引子、布勒东、阿拉贡、艾吕雅

胡玉龙　(北京语言文化大学)

20世纪二次大战前文学:法国文学:小说部分引子、纪德、莫里亚克、马尔罗、圣埃克苏佩利、贝尔纳诺斯、吉奥诺、赛利纳、蒙泰朗

王文融　(北京大学西语系)

20世纪二次大战前文学:法国文学:普鲁斯特

余中先　(中国社会科学院外国文学研究所)

20世纪二次大战前文学:法国文学:克洛代尔

杨国政　（北京大学西语系）

20世纪二次大战前文学：法国文学：两次大战间的法国戏剧、圣－琼·佩斯

20世纪二次大战后文学：法国文学：格拉克、尤瑟纳尔、勒克雷齐奥、贝雷克、图尼埃、莫迪亚诺

彭克巽　（北京大学俄语系）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：20世纪初俄国文学引子、苏联文学引子、普拉托诺夫、列昂诺夫、普利什文、帕乌斯托夫斯基、

20世纪二次大战后文学：苏联文学：引子、阿勃拉莫夫

席亚斌　（《世界博览》杂志社）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：布宁

顾蕴璞　（北京大学俄语系）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：象征主义、叶赛宁、曼德尔施塔姆、帕斯捷尔纳克、阿赫玛托娃

孙静云　（北京大学俄语系）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：无产阶级文学、普列汉诺夫、高尔基、左琴科

岳凤麟　（北京大学俄语系）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：马雅可夫斯基、伊萨科夫斯基、特瓦尔多夫斯基、绥拉菲莫维奇、法捷耶夫、西蒙诺夫

20世纪二次大战后文学：苏联文学：邦达列夫

曾予平　（解放军信息工程学院）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：勃洛克、布尔加科夫

张变革　（厦门大学外语系）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：茨维塔耶娃

李毓臻　（北京大学俄语系）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：费定、肖洛霍夫、爱伦堡、阿·托尔斯泰、特列尼约夫、阿菲诺盖诺夫、包戈廷

20世纪二次大战后文学：苏联文学：阿斯塔菲耶夫

冯华英　（商务印书馆）

20世纪二次大战前文学：俄苏文学：奥斯特洛夫斯基

20世纪二次大战后文学：苏联文学：引子

孙凤城 （北京大学西语系）

20世纪二次大战前文学：德国文学（托马斯·曼、亨利希·曼除外）

20世纪二次大战后文学：概论、德国文学（伦茨、格拉斯除外）

郜积意 （福建师范大学中文系）

20世纪二次大战前文学：德国文学：托马斯·曼

叶　青 （福建师范大学中文系）

20世纪二次大战前文学：德国文学：亨利希·曼

冯国庆 （奥地利）

20世纪二次大战前文学：奥地利与瑞士文学：奥地利文学

20世纪二次大战后文学：奥地利与瑞士文学：奥地利文学

马文涛 （北京大学西语系）

20世纪二次大战前文学：奥地利与瑞士文学：瑞士文学

20世纪二次大战后文学：奥地利与瑞士文学：瑞士文学

沈石岩 （北京大学西语系）

20世纪二次大战前文学：西班牙文学：概述、98年一代、巴列·因克兰、阿索林、巴罗哈、乌纳穆诺、A.马查多、M.马查多、贝纳文特、1914年一代、1927年一代

20世纪二次大战后文学：西班牙文学：引子、诗歌引子、阿隆索、埃尔南德斯、戏剧引子、萨斯特雷、流亡文学引子、哈内斯、查塞尔、阿亚拉、奥塔欧拉、塞拉诺·庞塞拉、安杜哈尔、费利佩、塞尔努达、多门奇纳、卡索纳

赵德明 （北京大学西班牙语系）

20世纪二次大战前文学：葡萄牙文学（佩索阿除外）

20世纪二次大战后文学：葡萄牙文学

孙成敖 （北京外国语大学外国文学研究所）

20世纪二次大战前文学：葡萄牙文学：佩索阿

吴正仪 （中国社会科学院外国文学研究所）

20世纪二次大战前文学：意大利文学

20世纪二次大战后文学：意大利文学

郑恩波 （中国社会科学院外国文学研究所）

20 世纪二次大战前文学：东欧文学
20 世纪二次大战后文学：东欧文学

石琴娥　（中国社会科学院外国文学研究所）
20 世纪二次大战前文学：北欧文学
20 世纪二次大战后文学：北欧文学

阮　炜　（深圳大学外文系）
20 世纪二次大战后文学：英国文学：小说

徐文博　（深圳大学外文系）
20 世纪二次大战后文学：英国文学：诗歌

曹亚军　（深圳大学外文系）
20 世纪二次大战后文学：英国文学：戏剧

杜小真　（北京大学哲学系）
20 世纪二次大战后文学：法国文学：萨特

郭宏安　（中国社会科学院外国文学研究所）
20 世纪二次大战后文学：法国文学：加缪

李文峰　（留法博士）
20 世纪二次大战后文学：法国文学：维昂

刘自强　（北京大学西语系）
20 世纪二次大战后文学：法国文学：普雷维尔、夏尔、米肖、鲍纳福瓦

张有福　（北京大学俄语系）
20 世纪二次大战后文学：苏联文学：诗歌诸流派

林明虎　（北京大学俄语系）
20 世纪二次大战后文学：苏联文学：小说新潮流引子、潘诺娃、柯切托夫、田德里亚科夫、巴克兰诺夫、贝科夫、拉斯普京

张　冰　（北京大学出版社）
20 世纪二次大战后文学：苏联文学：特里丰诺夫、舒克申、艾特玛托夫

刘　涛　（北京大学俄语系）
20 世纪二次大战后文学：苏联文学：剧作家

金海明　（北京大学西语系）
20 世纪二次大战后文学：德国文学：伦茨、格拉斯

赵振江 （北京大学西班牙语系）

20世纪二次大战后文学：西班牙文学：奥尔特加·伊·加塞特、希梅内斯、加西亚·洛尔卡、纪廉、阿尔维蒂、阿莱克桑德雷、萨利纳斯

王　军 （北京大学西班牙语系）

20世纪二次大战后文学：西班牙文学：小说

王菊平 （留美）

20世纪二次大战后文学：西班牙文学：戏剧：布埃罗·巴耶霍

戴永沪 （留美）

20世纪二次大战后文学：西班牙文学：诗歌：奥特罗、塞拉亚；流亡文学：森德尔、奥普

目　　录

上　　册

PDG

目　　录

下　　册

第二章　二十世纪二次大战后文学

第一节　概述

第二次世界大战是一场全球性的灾难。它所经历的时间之久，涉及的空间之广都是空前的。就欧洲而言，很少有国家幸免于难。而发起这场战争的罪魁祸首德国最后也几乎成为一片废墟。绝大部分的参战国由于这场战争的巨大消耗而大大削弱了实力。像英、法那样的大国，过去拥有众多的殖民地，在二次大战结束后，随着世界性的民族独立运动的高涨，印度、巴基斯坦、缅甸、越南、阿尔及利亚等许多殖民地相继获得了独立的地位，使英、法的辉煌时代一去不复返。与第一次世界大战相比，世界形势的巨大变化不仅体现在许多殖民地的独立，在东欧更是出现了波兰、捷克斯洛伐克、匈牙利、罗马尼亚、南斯拉夫等这些社会主义国家。它们在苏联的率领下形成了一股强劲的与西方国家体制完全不同，并与之对立的营垒。从而构成了东西方两大阵营的对峙。正由于美国和苏联两个超级大国的争霸，致使战争的危险再次像阴影一样威胁着人们。不同的是世界大战枪炮的"热战"转而为两大阵营间长期的"冷战"。在此境遇中，作为战胜国的英国，由于遭受到巨大的物质和人员的损失，战后经济情况急剧恶化，其工业发展退居世界第六位，国家财政赤字巨增，美国乘机以借款、马歇尔计划等手段，促使英国逐渐依附于它。在战争中同样遭受严重破坏、人口锐减的法国，战后不仅经历了长达八年之久的越南战争，而且在非洲的政治势力也日益消弱，政治和经济上都陷入了困境。同时它还经受着来自美国的压力。尽管如此，法国却极力奉行独立的外交政策，于 1966 年退出北大西洋公约。在二次大战中付出重大代价的苏联，战后在艰难的条件下，开始复兴国民经济，取得了成就，成为美国的强

劲对手。而战败的德国分别由苏、美、法、英所占领。1949 年，苏联占领区成立德意志民主共和国，而美、法、英战领区成立德意志联邦共和国。这样，在德国的土地上形成了东西方两大阵营并存而又对立的局面。

1943 年由于美、英、加盟军在西西里登陆，墨索里尼彻底垮台，意大利不得不倒戈相向，对德宣战。战后意大利开始了医治创伤的重建时期，逐渐步上了工业化过程。从 1939 年即由佛朗哥掌权的西班牙则一直处于独裁统治之下，在二战期间，虽然佛朗哥宣布不参战，但暗中却和德国和意大利的法西斯互相勾结。战后，联合国曾一度对西班牙采取孤立政策。独裁统治执行的关闭政策使西班牙经济长期陷入困境，直到 1959 年在西欧一体化进程的影响下，佛朗哥政权才实现了由管制经济向自由市场经济的转向，开始了经济起飞，工农业走向现代化，但政治上的民主化却直到佛朗哥 1975 年去世后才有所变化。

第二次世界大战给世界人民，尤其是主要参战国所带来的不仅是物质和人员的破坏和伤亡，更重要的是它所造成的精神上的严重后果。和第一次世界大战一样成千上万的家庭遭到家破人亡的命运。人们再次深受战争带来的痛苦、恐惧、疾病和死亡的威协和折磨。但通过这场战争人们也更清楚地看到了战争的残酷性和破坏性，而且更进一步地引发了人们对人自身存在意义、对现代文明的怀疑。青年人普遍认为自己是被欺骗的一代，他们的前途夭折了，因而充满了失望和愤怒的情绪，有的甚至走向精神崩溃的境地。在这种情况下，传统伦理道德观念的价值丧失殆尽。

纵观 20 世纪下半叶，由于旷日持久的“冷战”，世界曾经呈两极分化格局。就西方阵营而言，大部分欧洲的参战国在经过战后恢复修整后，尽管国内发生过许多政治、经济的风波，甚至历经了各类局部战争，如阿尔及利亚战争、苏黎士运河之战等，实力受到严重消耗，但还是逐渐走上了稳定发展的路途。而东方阵营则发生了巨大的变化。1956 年赫鲁晓夫在苏共二十大有关个人崇拜的“秘密报告”引发了世界范围的激烈的思想震荡。发生在匈牙利和捷克的事件同样激起了不小的波澜。1989 年 11 月柏林墙的拆除不仅标志了“冷战”的结束，也是 1990 年 10 月 3 日德国重新统一的序曲。1991 年 11 月苏联接着解体，这事件使两个超级大国的争霸至止告终。

众所周知，科技的发展是人类进步、社会发展的最根本的推动力。它

不仅对生产方式,生活模式产生强大的影响,而且正在改变人类社会的结构,改变人们的思维方式,改变人们对自然界,对人本身的认识。随着时间的推移,20 世纪的,尤其是 20 世纪下半叶的科技发展,其速度愈来愈快。战后,核原子、计算机、雷达、航天航空等技术得到了进一步的发展。人们将质子、中子分裂成更微小的粒子,在微观世界里进行了更深层的探索。而当代英国物理学家史蒂芬·霍金的黑洞理论则从宏观的角度提出了比爱因斯坦的广义相对论更为完善的宇宙演化的观念。生命科学中的遗传基因也已成为研究人自身的一把钥匙,它将解开许多不为人知的人的奥秘。而类似超导、激光等发明创造则更是直接影响到了人们的生活。人们可以感觉到工业社会已悄然进入信息社会。40 年代出现的第一架大如房间的计算机,如今已缩小到手掌般大,其计算速度和存储容量却惊人地提高。短短几年内,电脑已成为普通家庭的日常电器用品,信息加上计算机形成的互联网已成为必然的趋势,网络时代已来临。

人们致力于科技的发展,并普遍相信科技的进步能为大部分人带来富足的生活,事实也是如此。但另一方面人们也不得不承认,伴随科技发展也出现了种种社会恶果,如贫富不均,失业人口的增长,环境的破坏等等,人们在繁荣的乐观情绪中隐藏着忧虑和恐惧,尤其是现代化所付出的社会文化代价不得不引起人们的思考。于是,人们在为科技的高速增长而欢呼的同时,也开始了对现代化道路的怀疑。

由怀疑走向批判,许多有识之士,其中有经济学家、科学家、还有政治家和文学艺术家,他们面对现实不得不重新对人与自然、人与社会、人与人之间的关系以及人本身进行更深层的分析和认识。他们忧虑地看到:由于人对自然的破坏、大自然对人类已开始了惩罚性的报复,地球生存环境正在剧烈恶化。由于社会财富的增长,物质与精神的对立日趋严重,由此造成的理性与感性的分裂更是到了不可愈合的地步。这些问题 20 世纪上半叶固然也已存在,但到下半叶,演变得更为剧烈、尖锐。

在这种科技高速发展,历史社会变化多端的处境下,20 世纪下半叶的欧洲思想及文学在继承上半世纪的思潮和文学流派的基础上呈现出色彩缤纷、演变频繁的局面。

在上半世纪流传广泛的尼采、柏格森、弗洛伊德等学说到下半世纪影响依然巨大。但就整个 20 世纪的各种思潮来看,自然科学、哲学、语言学、心理学、文学等各学科的渗透现象日益加深,如建立在结构主义语言

学基础上,运用结构主义方法产生的结构主义文艺批评把文艺现象看作是一个整体,避免了传统的孤立地分析文艺现象的某一部分,某一要素的缺陷。又如语义学的学科,从20年代开始发展迅速,而且学派众多,有语言语义学、哲学语义学、逻辑语义学等,英国文艺批评家理查兹(1893—1980)由此开创了语义学文艺批评学派。他提出了诗歌是一种特殊语言,对文学作品要作文字分析等思想。但在语言学问题上,最具影响作用的当推奥地利的维特根斯坦。不论在他前期还是后期的作品都关涉到"什么是一个语句的意义?"这样一个问题。在前期他把语言看成是由互不依赖的简单单位逻辑地构造而成的一个结构。而后期他又修正了这一看法。他把人说语言看作是一种活动或生活形式的一部分。他把由语言和行动组成的整体叫"语言游戏"。维特根斯坦这种对于语言哲学问题的探讨从50年代开始到现在在欧美可谓方兴未艾,而且直接影响到一些作家的创作,奥地利的汉特克就是一例。

20世纪下半叶,影响最大的哲学思潮还是存在主义。早在第一次世界大战后,存在主义就在德国盛行。雅斯贝尔斯(1883—1969)不仅提出了人所体验的客体存在、自我存在及自在存在的方式,而且认为1914年以来对每个人而言,发生了"个人生存"的震动感。海特格尔(1889—1976)则将笛卡尔的"我思故我在"改变成为"我在故我思"。但到萨特,他不仅对"存在"与"虚无"作了深刻的阐述,而且把存在主义的思想观念应用到文学、政治学、心理学等领域。以萨特为首的法国存在主义比起德国的存在主义更偏重于伦理及政治学。他们重视黑格尔和马克思,他们崇尚历史辩证法。正由于存在主义探讨的是人的存在问题,涉及的是人的痛苦和存在的偶然性、人的自由等方方面面,而这些正是二次大战后欧洲人所具有的普遍思想及心理状态。因而它传播很广。

存在主义哲学对当代西方文学的影响是非常巨大的,而且有些存在主义哲学家本身就是文学家。萨特作为一位哲学家用文学作品对他的存在主义思想作了深刻的阐明。他的长篇小说《厌恶》为存在主义文学开了先河。存在主义认为苦恼、恐惧、厌烦等情绪不能简单地用概念去理解,人们只能对它们加以体验,而存在主义小说恰恰做到了这点,这也许正是萨特、加缪和波伏瓦为代表的存在主义小说在20世纪下半叶如此风靡世界的原因之一。同样,产生在法国的荒诞派戏剧的思想基础也是来自存在主义。基于存在主义把人生、把世界看作是荒诞的,因而荒诞派戏剧家

一反传统的戏剧模式，不再重视戏剧的主题和情节，而是想方设法把人类生存的荒诞状态呈现在观众面前，并以多义性的舞台形象及直喻、象征、夸张和变形等手法激起观众的思考。出生爱尔兰定居巴黎的贝克特以他的《等待戈多》奠定了荒诞派在戏剧史上的地位。

除上述与哲学思想直接相关的文学流派外，在20世纪下半叶出现的还有新小说派。它也产生在法国，由于它全盘否定西欧传统小说，因而也被称为"反小说"。这一流派刚出现时遭到过反对，但到60年代却成了法国影响较大的文学派别。这派作家描绘的对象主要不是人而是物，他们极力摈弃任何主观色彩去细致地写事物的"纯客观"存在。但他们很注意语言技巧、运用类比、节奏、语音等很讲究。他们反映出二次大战后，经济复苏后的社会特点：物排挤了人的地位、财富的增长不能解决精神的危机。

除此以外，20世纪下半叶还有各种新流派，如意大利的新先锋派、丹麦的奇幻文学、西班牙的新浪潮、暴力文学等等。再加之上半世纪产生或成熟起来的象征主义、超现实主义、意识流等，可谓五花八门。但有一点却是清楚的，跟任何时代一样，现实主义的创作手法始终被普遍采用。尤其是二次大战后，在许多国家，不论是战胜国还是战败国，有过一段时期，出现大批描绘第二次世界大战或是反映艰苦的反法西斯斗争的文学作品，有小说、戏剧、诗歌。它们的手法大都以现实主义为主。英国、意大利和西班牙的一些作家在反映战后人民生活时，还以新现实主义的面貌出现：英国的新现实主义着重于对道德的反省，很多描绘的是由战争产生的怀疑、焦虑和负罪感，是一种内省的探讨人性的现实主义。意大利的新现实主义则致力于反映下层人民辛酸的日常生活，暴露社会的黑暗面，作品对小人物充满深切的同情，具有传统现实主义和19世纪末的真实主义的文学特点。至于西班牙，由于50年代政治环境有所松动，促使一批内战时期出生的青年作家对西班牙的政治、经济、文化有可能采取批判的态度。他们中的一些人从人道主义角度冷静地描绘客观现实、揭露社会的不公正，与此同时也反映了处于这种社会环境下的人们所感受到的孤独、屈辱和失落感。

第二次世界大战后，许多国家，如英国、法国、意大利、联邦德国等由于经济的发展，工业的增长，因而在60、70年代相应地这些国家的工人运动也日益高涨，而且往往和激进的学生运动互相呼应，相互支持。在这种

社会形势下，不仅出现了大批工业题材和反映工人生活的作品，而且也产生了不少工人出身的工人作家，甚至有的还建立起工人作家的社团组织。这种现象在北欧文坛上也很普遍，尤其在芬兰、丹麦和瑞典更为突出。这类作品大多为现实主义的作品，有的还采用了纪实性的报导手段，甚至应用社会调查报告、统计数字等资料，大大增强了它们的真实性和可信性，使读者对工人的状况有了极为具体的认识。

当然，在苏联以及包括民主德国在内的东欧的一些社会主义国家，社会主义现实主义在它们的文坛上占有主导地位，不论是有关社会伦理的或是历史的和知识分子命运等题材的作品，绝大部分用的是现实主义手法。这些作品画面广阔丰富，故事情节复杂，人物和社会历史密切相关，主人公常常是些英雄人物。但自从 50 年代苏联发生社会政治变化后，不仅苏联的，同时也包括东欧一些社会主义国家的作家开始纷纷摈弃写“理想人物”转而表现普通人，从无冲突论及粉饰现实转而大胆揭露社会生活中的各种矛盾。其中有些作家在创作手法上也逐渐接受西方当代文学流派的各种曾被视作反现实主义的新颖手法。

纵观 20 世纪下半叶的欧洲文坛，传统与反传统的流派，古典的与现代的创作手法，反映客观世界与反映主观精神世界的作品共存共荣，这不仅反映在一个国家，往往也反映在一部作品或一个作家身上。

第二节　英国文学

第二次大战后的小说　二次大战结束，英国虽然是战胜国，但无论在国内或国外，其政治、经济实力已经大不如帝国往昔的繁盛年代。战后工党执政，并没有给人民带来预期的福利。国际上，前殖民地印度、巴基斯坦、缅甸、锡兰相继独立。国内经济在经历了 50 至 60 年代相对稳定的发展阶段后，70 年代经济增长迟缓，国力落后于美国和战后发展起来的德国。战争中暴露出来的人性问题和普遍的怀疑、焦虑和负疚感，加强了人们对道德的反省。战后艰苦的生活和破败的经济秩序，更加加深了这种思想情绪。在这种情况下，一种内省的、探讨人性恶的现实主义成为必然选择。这种现实主义也常常被叫作“新现实主义”。从威廉·戈尔丁到 C. P. 斯诺，从金斯利·艾米斯到艾丽斯·默多克，整个 50 年代的小说大体上

都可称为“新现实主义”小说。

但进入 60 年代后，情况发生了很大变化。形式上的实验主义，乃至一种装模作样不作价值判断的非道德主义很快成为小说创作的主调，譬如戏拟，改编，拼凑，对既有作品风格进行模仿性嘲弄，直接搬用社会调查报告和统计数字，大量引述非小说文类的文字，不同文类的自由交叉乃至嫁接融合，文体风格与语言风格在雅与俗之间自由流动等等。这里最突出的例子是 B.S. 约翰逊。他在《阿尔伯特·安杰罗》(1964)这部“小说”的书页上留下若干个孔，以使故事能够从叙事的一部分“漏”到另一部分。他的另一部“小说”《不幸的人》(1969)由装在一个盒子里的若干束书页组成，读者可以随心所欲决定“故事”的顺序。把形式夸张到极端的地步，则丧失了故事。当然，叙事手段的创新本身并不意味着创造力的衰竭，甚至恰恰相反，可能意味着一种全新的小说的出现。这一时期甚至可能是二战后最富于创造性的时期，尽管与 20 年代的现代主义相比，它的灵气确实少一些，它的开创性也确实弱一些。但这并不是说，这些实验本身没有价值可言。在某种意义上，它是对战前现代主义传统富有成果的继承。它虽然在十字路口徘徊，但大多数小说家终究没有完全抛弃“讲故事”这一小说的根本属性，而且毕竟将小说这一文类朝前推动了。至于前方有没有新的十字路口，那完全是另外一回事。事实上，60 和 70 年代英国小说的相对成功所依赖的，并非主要是五花八门的形式翻新，而是相当明晰、有时甚至是非常传统的线性叙事模式。福尔斯、威尔逊、默多克、戈尔丁等人的创作实践清楚地表明了这一点。

80 年代以来活跃于文坛的小说家固然不少，但最突出和最有特色的可能要算马丁·艾米斯、伊恩·麦克尤恩、朱利安·巴恩斯、彼得·艾克罗伊德等人。如果说 60 年代是战后英国小说最富创造性，最生机勃勃的年代，那么 70 年代则是一个相对萧条的时期，威尔逊、默多克、福尔斯、戈尔丁、莱辛等风云人物似乎已经过了鼎盛期，新一代小说家则尚未脱颖而出。从《法国中尉的女人》(1969)到《钱：自杀者的绝命书》(1984)似乎是一个十分漫长的时期。但是，马丁·艾米斯和其他几位新型小说家如伊恩·麦克尤恩、彼得·艾克洛伊德和朱利安·巴恩斯等人早在 70 年代后期便已在给死气沉沉的英国文坛注入新的活力，及至 80 年代，终于使英国小说重新进入了一个极富创造性的时代。这一创造性时代至今似乎仍然方兴未艾，甚至大有超过多产而富于创意的 60 年代的势头。

乔治·奥威尔(1903—1950)生于现在孟加拉国的莫蒂哈里,后来回到英国,靠奖学金上了伊顿公学。在那里,他没有少受势利的同学们的欺负和校长的白眼,这对他后来社会政治立场的形成产生了极大的影响。1922年至1927年,他在驻缅甸的印度英皇警察局服务。这一时期的经历后来被写进模仿福斯特《印度之行》的反殖民主义小说《缅甸岁月》(1934)中。1936年,他参与了西班牙内战,在战斗中受伤,这段经历成了《向加泰罗尼亚致敬》(1938)的素材。在这期间,奥威尔无意中加入了一个托派组织,该组织后来遭清除,许多成员被处决。要不是因为在战场上受了重伤,奥威尔完全可能丧身于党内政治斗争。这一经历对他的政治观点产生了根本性的影响。二战期间他在英国广播公司工作,战争结束后立即出版了《动物庄园》(1945)。在《1984》(1949)出版后的第二年,奥威尔便因肺结核去世,年仅46岁。

《动物庄园》的故事开始时,"动物庄园"里长期受苦受难受压迫的动物们终于发动了一场反对主人残酷统治的大革命。革命成功了,旧主人被推翻了,但新主人很快腐化堕落。以平等博爱为目的的革命蜕化成了一种集权主义的统治秩序,靠思想控制、恐怖镇压和检举告密来维持。在这种政治秩序里,统治者为达到目的不择手段。他们大搞党同伐异,实行少数人专政,使动物庄园腐败成风、贪污盛行,群众不仅失去了自由,而且遭受严重的剥削和压榨。这个故事显然以变质了的俄国革命以及30年代斯大林主义统治时期对政治反对派的清洗和镇压为原型,但也十分自然地使人联想到法国大革命,以及近代以来或大或小的诸多革命。奥威尔的本意并非反对革命,而是提出一种警告,即现代条件下的革命包含着蜕化变质的可能,包含着结果与意图完全相反的风险。作为在西欧自由主义传统中成长起来并经历了30年代乌托邦运动的知识分子,奥威尔对自由主义传统极其珍惜。这部讽喻小说十分辛辣深刻,出版后在西方知识界立即引起强烈反响是毫不奇怪的,而1949年出版的姊妹篇《1984》更是大大提高了奥威尔的声誉。

《1984》是奥威尔以政治寓言的形式写的第二部反乌托邦小说。它不仅篇幅比《动物庄园》大得多,而且影响也大得多。故事的时间设在35年后的1984年,地点设在英国。这时,英国已不是自由的民主国家,而是暴君"大哥"统治下的专制国家。更有甚者,世界上的三个超级大国"欧亚国"、"大洋国"和"东亚国"处在连年战争之中,它们的人民也都遭受着毫

无自由可言的集权统治。独裁者"大哥"洞悉人性的弱点,手段阴险毒辣。在他的控制操纵下,英国人已无价值、尊严、仁爱、友情可言,他们彼此出卖,彼此伤害。故事中的小英雄或反英雄温斯顿·斯密斯虽然有一定的独立思维能力和反抗精神,但很快就在这种新现实面前碰得头破血流,在精神上被彻底打垮了。作为对乌托邦运动有亲身经历的人,奥威尔对集权政治的运作机制有深刻的理解,对统治者扭曲语言,篡改概念,搞心理恐怖和精神侵凌,以达到控制操纵之目的的做法更是了如指掌。因此,在这一未来乌托邦里,英国人讲的语言是已严重败坏了的所谓"新语"(newspeak)。"新语"被统治者宣布为主持"公道"和实现"社会进步"的语言。在"新语"里,"战争"等于"和平","无知就是力量"。这种指鹿为马,颠倒黑白的做法使作为人类本质属性的理性遭到了无以复加的亵渎,未来的乌托邦的反面性因而得到有力的表现。

金斯利·艾米斯(1922—)于1922年出生于伦敦南部的一个中产阶级下层家庭,就读于伦敦城市学校和牛津圣约翰学院。他虽然因考试不及格,未能取得牛津大学的文学学士学位,但在1947年出版的一部诗集《灿烂的十一月》却弥补了他学历的不足,使他在威尔士的斯旺西大学获得教职。但真正使他一举成名的,还是其第一部小说《幸运的吉姆》(1954)。许多评论家认为这部小说是最具有50年代特色的作品。艾米斯堪称战后反实验主义思潮的代言人,其艺术实践也的确给文坛带来了一股新鲜空气。他在50年代对现代主义的晦涩朦胧表示蔑视,坚持认为作品清晰易懂是作家的责任。

《幸运的吉姆》是一部喜剧式作品,挖苦讽刺当时教育界的学院派环境。从立意和结构上看,这部小说可以说是一篇性别颠倒的、变型的现代灰姑娘故事。出身寒微的大学历史教师吉姆·迪克森不得不忍受其低下的社会地位,在学院里那些装模作样的资深人士尤其是威尔奇教授面前低三下四、忍气吞声。后来他逐渐走上一条同威尔奇及其儿子伯特兰抗争的道路,甚至把伯特兰的女朋友克里丝汀争取过来。最后他与威尔奇一家决裂,彻底脱离大学,带着克里丝汀,投到她的富商叔父门下,干起一份高薪水的闲差来。作品涉及到阶级对立、精英与大众的矛盾、文化界与工商界的龃龉,意蕴极其丰富。虽然它是反学院、反文化、反精英的,但几十年后回头来看,不能否认它手法十分细腻,结构严谨完整,在心理刻画、景物描写以及气氛营造方面尤其精彩。

艾米斯50年代发表的其他两部小说在格调上与《幸运的吉姆》差不多,都是喜剧小说。在这些作品中,作者念念不忘抨击现代主义作家,例如《拿不准的感觉》(1955)就讽刺了写过超现实主义诗歌的迪伦·托马斯所代表的诗派。艾米斯让作品中的主要人物老老实实地做普通平凡的人。《拿不准的感觉》的主人公约翰·刘易斯是威尔士一所大学的图书馆馆员。出身矿工家庭,比吉姆·迪克森的出身更"卑贱"。他受过良好的教育,却喜欢读准文学作品,故意装出一副无知的样子。出身寒微使他投入贵妇人伊丽莎白·格勒菲德威廉斯夫人的怀抱。他在心底里痛恨格勒菲德威廉斯夫人所代表的一切,但又不得不保持与她的关系。

刘易斯是一个"愤怒的青年"的形象,他愤怒是因为他感觉到不被现存秩序完全接受。与伊丽莎白的暧昧关系并不能使他良心平静,他产生了一种拿不准的感觉。对于这种关系给他带来的高薪工作的诱惑,他的感觉也是拿不准。他最后终于良心发现,抵制住了伊丽莎白的诱惑,即否弃她的肉体,否弃她代表的价值观,否弃她展现在他面前的远大前程,毅然决然回到妻子的怀抱,甚至更下一层楼,返归穷乡僻壤的家乡,以卖煤为生,从而获得灵魂的拯救。

《拿不准的感觉》出版后,艾米斯荣获萨默塞特·毛姆(1874—1965)旅行奖。这是颇有反讽意味的,因为30年代的英国作家毛姆对50年代成名的那一代作家评价颇低,称他们为"渣滓"。毛姆出钱设这一文学奖的目的,是要让在英国长大的青年小说家像他当年那样周游列国,开阔眼界,从而摆脱岛国的狭隘性,写出好作品来。艾米斯得此奖后,写出了《我喜欢这里》(1958)。这部小说表明毛姆白费了一片良苦用心,他心目中的"渣滓"毕竟是"渣滓",朽木终究不可雕也。故事的主人公加尼特·波文像艾米斯本人那样,来到葡萄牙。在那里,他不能虚心学习外国文化,理解外国人,觉得来到这"可恶的国外"纯粹是遭罪。他见到的外国人似乎人人都是骗子和无赖,人人都会让他受一肚子窝囊气。他感到如果把葡萄牙搬到英国某个地方,那将对葡萄牙大有好处。他所喜欢的"这里",不是葡萄牙,而是当时的英国。波文作为故事主人公,可以说集50年代的种种流行观念于一身,即反中产阶级上层、反布卢姆斯伯里、反伦敦、反现代主义、反外国事物。波文的语气是反讽性的,故而很难把他的态度归结为艾米斯本人的态度,但故事的整个基调模棱两可,免不了让后来人把波文视为艾米斯的化身,把《我喜欢这里》当作英国文人岛国狭隘性的活标本。

威廉·戈尔丁(1911—)1954年在二战后英国小说史上是一个丰收年。戈尔丁的《蝇王》、默多克的《在网下》、艾米斯《幸运的吉姆》在同一年问世。前两部小说的作者并没有过分自我标榜属于何种流派或主义,所使用的语言也十分平实。但是这两部小说,尤其是《蝇王》,清楚地标示着英国小说未来发展的实验主义新方向。

《蝇王》的稿子在被英国著名的费伯出版公司接受前,曾遭到20几家出版社的拒绝。但它出版后立即在读者和评论家当中引起强烈反响。《蝇王》的主题是人性之恶。它以现代儿童寓言的形式讲了人由天真堕落到邪恶,最后酿成大灾难的故事。戈尔丁写这部小说之时,东西方两大阵营正严重对峙,剑拔弩张,大有再打一次世界大战之势。小说假想在未来某一天,世界上发生了核战争。一群英国小孩被飞机抛到一个荒芜的珊瑚岛上。这里远离文明的喧嚣,简直是一片世外桃园。在这新世界里,孩子们为了生存组织起来采野果、猎野猪、搭棚子,用文明人使用的眼镜片聚焦取火、甚至还上演了一出出民主政治的笑剧。但由于人性恶的内在因素作祟,孩子们很快由合作走向争吵、从理性走向迷信、从民主走向独裁。他们分裂成两派相互残杀起来。要不是一个海军军官如"机器降神"般适时地介入,岛上的儿童世界完全可能在这场微缩内战中彻底毁灭。

戈尔丁的第二部小说《继承者》(1955)比《蝇王》更加远离现实主义。威尔斯在他极受欢迎的通俗历史读物中曾把尼安德特人描写成一群吃人肉喝人血的野蛮人。戈尔丁刚好相反,为了反衬现代人的人性恶,他笔下的尼安德特人笃信宗教、性格温柔、爱好和平。他们的智商不高,只使用也只需使用极其简单的语言,这不仅是因为他们心目中的世界是简单的,也因为他们之间的交流很大程度地靠的是心灵感应。在一种"人之初"的境界里,他们过着幸福美好的生活。但好景不长,现代人的祖先智人出现在他们的土地上。这些被尼安德特人称为"新人"的智人属于完全不同的种族,尼安德特人根本不是其对手。这些智人邪恶堕落,奸诈狡猾,嗜杀成性。对于如此的"新人",尼安德特人竟像美洲新大陆生性和平的印第安土著人欢迎欧洲殖民者那样,满怀爱心地拥抱他们。尼安德特人不仅不做邪恶的事情,甚至不能理解邪恶。因此,他们被智人消灭,他们的土地被智人"继承"也就十分自然了。在此,贯穿戈尔丁创作生涯的人性恶之主题凸显出来。现代人的祖先与纯洁的尼安德特人相比,原来是那么不干净。尼安德特人没有堕落,而"智人"之所以能够消灭他们,恰恰因为

在此之前"智人"已经堕落了。由此可见《继承者》的书名含有强烈的反讽意味。耶稣基督在《登山宝训》中说："温柔的人有福了，因为他们必承受土地。"但在《继承者》的世界，"温柔的人"偏偏没有福，世界被强悍而堕落的智人"继承"了。耶稣基督的话被颠倒过来。戈尔丁没有明言的话是：别忘记刚刚打了第二次世界大战的现代人就是这些"继承者"的后代，他们也是一批"继承者"。

戈尔丁的第三部小说《品切尔·马丁》(1956)同样写的是人性邪恶。英国水兵克里斯多夫·品切尔·马丁在驱逐舰被鱼雷击沉后，在大西洋光突突的岩石上挣扎求生。他不光彩的过去通过临死前的回忆展现在读者面前。他自私、偏狭、算计、嫉妒、忌恨、支配欲强，为达目的不惜牺牲任何人的利益。他追求玛丽·洛维尔纳，但又不能理解她，也不试图理解她，只知道在白日梦中与她交合，因此被她拒绝是很自然的。很快他对她连欲望也说不上了，有的只是仇恨。他对她进行了威胁和讹诈，结果遭到她的鄙夷。他的朋友纳桑尼尔·沃尔特逊与他完全相反。纳桑尼尔善良、脱俗、真诚、谦卑、一片仁心。他与玛丽结了婚，请克里斯多夫做男傧相。他在克里斯多夫最沮丧的时候来安慰他。克里斯多夫对纳桑尼尔是有感情的，他们的关系是一种复杂的同性恋关系。但友好的感情中也夹杂着仇恨。仇恨来自克里斯多夫内心深处的自我中心主义。他对纳桑尼尔的感情应当说属于善的范畴。但是为了不让那个自私透顶的自我受影响，这种善也得让路。在克里斯多夫的自我的黑暗深处，纳桑尼尔成了他存在的绊脚石，必须毁灭掉。机会在驱逐舰被鱼雷击中时终于来到。当纳桑尼尔闭着眼跪在甲板上作祷告时，克里斯多夫发出了"右满舵"的指令。该指令若在几秒中前发出，是为了躲避鱼雷，但现在起的作用只能是把纳桑尼尔抛到海里。这时，克里斯多夫的动机既不是嫉妒，也不是仇恨，而是寻找心灵的"安宁"。这"安宁"只能来自纳桑尼尔的毁灭加上他自己的毁灭。但船沉后，他又显得十分贪生。对此，戈尔丁作了这样的评论："对生的贪恋是他本性中的主要动机。这动机迫使他拒绝死亡这一无私的行动。于是，他在一个由自己的凶恶本质构成的世界上继续单独存在下去"。

进入 60 年代后，戈尔丁的创作速度显然慢了下来，不像在 50 年代那样几乎一年出一部小说。直至 1979 年他才发表了《黑暗昭昭》。这部作品一出台便引起了广泛的注意，尽管从探讨人性的善恶和讲儿童故事等

方面来看，它与戈尔丁的早期小说并没有太大的不同。但是这部作品充满了大量有关《圣经》、摩尼教、其他原始宗教，以及弥尔顿《失乐园》的引喻。它的宗教成分明显多于戈尔丁的其他小说。这些宗教成分又带有神秘主义色彩，再加上这部小说的叙事手法比较新颖，有时甚至过分复杂，因此很自然地在评论家中引起了困惑，比如在它的基调到底是悲观还是乐观这一问题上，评论界便众说纷纭，莫衷一是。1983年戈尔丁荣获诺贝尔文学奖。

艾丽丝·默多克(1919—1999)出生在都柏林一个英裔爱尔兰人家庭。母亲是都柏林人，父亲一家则是道恩县的牧羊人。默多克出生不久家庭便移居伦敦。她在布里斯托尔的巴明顿学校就读，后进入牛津的索默维尔学院，在那里读了大量的古典名著。1942年至1944年她在财政部做战时临时公务员。其后两年在伦敦、比利时和奥地利的联合国救济总署工作，安置战后难民。在比利时，她接触了存在主义哲学。1947年，她得到剑桥纽南学院萨拉·斯密森哲学奖学金，在该院学习一年。1948年回到牛津，在圣安妮学院做了多年的哲学研究生。1956年，她同文学教师及批评家约翰·白利结婚。默多克是享有国际声誉的作家，1953年以来，发表小说、剧本、诗集、哲学及批评著作近四十部，其中以《砍掉的头》、《黑王子》等小说较有名。1990年保守党政府授予她爵位。默多克对东方哲学、宗教、文化怀有浓烈的兴趣，这一点也反应在她的小说创作中。

她的第一部小说《在网下》(1954)发表后，许多人急忙在默多克与"愤怒的青年"之间划等号，因为故事是从男性主人公作家杰克·多纳古的角度讲述的，而杰克又是往返于伦敦与巴黎之间的一个流浪汉式的知识分子，他不仅处在主流社会之外，而且还在社会阶梯上继续往下掉。杰克这个新型"反英雄"与50年代其他小说中的"英雄"或"反英雄"非常不同的是，他沉默，对自己与世界的关系予以极大的关注。他进行着晦涩而又无结果的哲学追问，思索着语言的本质及其局限性，思索着能指与所指的关系。作品多处提到萨特。但默多克的"网"的内涵却比存在主义哲学更为丰富。"网"不仅指萨特"他人即地狱"之意义上的人际关系之"网"，也是政治之"网"、人与世界的关系之"网"、人与语言关系之"网"、人与逻辑的关系之"网"。人实际上就处在这天罗地网中，身不由己，却浑然不觉。显然，《在网下》将存在主义的哲学思考与对欧陆哲学的另一支即语言哲学或分析哲学的讨论结合起来。事实上，《在网下》的书名就直接取自当代

哲学家维特根斯坦的著作。

1958年推出的《钟》可能是默多克早期作品中最受人瞩目的一部。从叙事手法、人物刻画和语言风格来看，它很像19世纪的小说。这当然受到了当时许多评论家的欢呼，而且与默多克本人当时推崇维多利亚时代小说家的态度也似乎吻合。但作品的中心意象，即修道院即将起用的一口新钟和从前沉在湖底的一口中世纪的钟似乎过分多义，弄得一些评论家不得不坦白怎么也解读不出它们的象征意义。《钟》的地点设在一个远离现代都市文明的圣公会茵伯修道院。在这样一个似乎是故意落伍于时代的地区，不仅建筑物是旧式的，而且居民的心态也好像与某个遥远的过去更为合拍。茵伯修道院里地位最高的两人麦克尔·米德和詹姆斯·泰珀·佩斯就是很有维多利亚时代乡绅风度的人。这里的一切都似乎使人觉得回到了中世纪。但故事的发展证明事情远非如此。米德并不是正式的教士。他因有同性恋倾向而没有当上教士。他建立宗教社区的目的不过是以自己的方式将功补过，以期得到灵魂的拯救。但他的努力注定会失败，他的灵魂注定得不到安宁，这不仅是因为他个人的原因，而且更重要地是因为那种维系宗教情感的社会和物质基础已遭到动摇。修道院的私人祈祷处是一间维多利亚式的客厅，它散发出的强烈的世俗气味，恐怕很难使人专心致志地进行灵修，很难起到坚定人们宗教信仰的作用。米德从前为之丢掉教士职位的尼克·弗利精神不太正常，现正住在修道院里，而且米德又喜欢上了另一个男学生托比。这种几乎无法克服的矛盾使米德作为布道者的地位成了问题，同时也使得他对即将运到的新钟的象征含义的解释失去可靠性。这时，宗教社区里出现了一对外来者，他们是来此地访问的艺术史学者保罗·格林菲尔德及其颇富情趣的妻子多拉，多拉最近曾与他人同居。这对夫妇是当代知识分子，其价值观同与世隔绝的当地人很不同。在主教来社区主持启用新钟的仪式的前夜，多拉和托比把那口沉钟打捞了上来。钟上刻有“我是爱之声“的拉丁文字样。故事的节奏一下子紧张起来。根据传说，这口中世纪古钟是数百年前一个修女与情人在里面做爱时丢失的。那沉闷的钟声把多拉吃醋的丈夫惊醒了，对她疑神疑鬼起来；同时也把米德从其性压抑中惊醒。这口古钟的象征含义是明显的。如其铭文所示，这口钟具有强烈的性含义。是它起到了某种恶作剧的作用，使人们不得不面对真实欲望的自我，而不是通常展示给外人看的那个习俗的和社会的自我。

使情况更为复杂的是,精神不正常的尼克偷偷将堤道上的木板锯穿,使新钟在运往修道院的途中沉入湖中。这似乎意味着,宗教社区里的人们的罪是赎不了的,灵魂是拯救不了的。这似乎也表明,上帝是蒙骗不了的,他的眼睛是雪亮的,能识破人的一切表面假象。第三层意思是,米德的宗教社区成不了气候,他将功补过的计划注定不会实现,他的灵魂注定得不到安宁。在此意义上,多拉的功能凸显出来了,因为是她叫托比帮她把钟打捞上来的。与其说是钟起作用,还不如说多拉在起作用。默多克特别喜欢塑造多拉这样的人物形象,这个人物将在以后的作品中改头换面复出。

60年代的第一部小说《砍掉的头》(1961)引起了批评界的广泛注意。这部小说的实验色彩很明显,在主题、情节、人物和意象的使用上均很"朦胧",但它却有近乎通俗小说的可读性。这在很大程度上归因于六个主要人物之间错综复杂的婚姻和性爱关系,以及小说明快而紧凑的故事节奏。一如默多克50年代的小说,《砍掉的头》是一部哲学小说。50和60年代英国知识分子的道德和心理状况在这部作品中得到了剖析。在一些评论家看来,《砍掉的头》甚至是对布卢姆斯伯里小组成员的戏拟性嘲弄。无论怎样,这部小说表达了默多克的哲学和心理学观念。像默多克其他许多作品一样,《砍掉的头》为了表达作者的理念,常常不惜牺牲故事情节的可信性。极似恶魔而又不乏慈悲心肠的霍诺尔把自己的意志和意念强加于其他人,强加于事件的进程。她是扯弄着操纵线的"神"或"半神",而其他所有人物则被降低为可怜的木偶。这固然可以看作默多克这一最终的"神"作为艺术家对艺术与现实的关系的探索,对艺术进行的"神"一般的创造,但在此过程中,经验实在遭到了歪曲和否定,读者要作确定的道德判断十分困难,甚至完全不可能。既然经验实在没有受到应有的尊重,价值判断也总是那么模棱两可,默多克的小说招来诸多批评便很自然了。

默多克发表在70年代的最重要的小说是《黑王子》(1973)。与此前的所有作品相比,这部小说一个显著的特点是多方面的形式创新。它讲的是近60岁的作家布拉德利·皮尔逊与20岁的年轻姑娘朱丽安·巴芬的爱情故事。朱丽安的父亲,作家阿诺德·巴芬,是布拉德利从前的朋友,现在的敌人。布拉德利使朱丽安失去贞洁之前与她母亲蕾切尔·巴芬有过短暂的私通。而阿诺德也与布拉德利前妻克丽丝汀·伊文黛尔有过短暂私情。从精神分析的意义上看,布拉德利与阿诺德之间又存在着若即若

离的同性恋关系。布拉德利与妹妹普丽西拉之间也有着微妙的感情。这些错综复杂的恋情关系说明《黑王子》是一部典型的默多克式小说。使故事情节更为复杂的是,《黑王子》包含了许多死亡事件。蕾切尔有谋杀倾向,阿诺德便死在她的手下。布拉德利对此事负有责任,因为是他将阿诺德与克丽丝汀的暧昧关系披露给醋意十足的蕾切尔的。他到谋杀现场后因急于销毁蕾切尔杀人的罪证而留下了自己的指纹,因而锒铛入狱,最后郁郁死在狱中,除此之外,普丽西拉是精神病患者,有强烈的自杀倾向,并且终于自杀。

《黑王子》在默多克的所有小说中最为明显地表现了她作为作家的自我意识,最集中地讨论了艺术的虚构性与现实性的关系。《黑王子》是布拉德利一部作品的名称。书中的人物在多处讨论了该作品作为虚构产物的地位,与之相关在多处出现了《哈姆莱特》的引喻和有关《哈姆莱特》的评论。故事中有许多人物是作家或艺术家或具有文学艺术气质的人。除了布拉德利和阿诺德是作家以外,年轻的朱丽安将要成为作家,蕾切尔也自视为艺术家,只不过未成气候。布拉德利的朋友哈特波恩和格雷佩勒姆虽是公务员,但分别具有文学家和记者的气质。四个写"附录"的人物都读了布拉德利的《黑王子》,都是它的阐释者。布拉德利本人作为叙述者除了讲他的故事以外,还俨然摆出一幅哈姆莱特的姿态,在其独白或内心独白中思索着生活、艺术、真实之间的关系,思考着性爱与苦难这些问题。

另外,是布拉德利发现了阿诺德的写作才能,帮助他走上了文学创作的道路。可是阿诺德并不是一个全心全意追求艺术理想的人。他写得很快,但全是轻松易读的东西,因此他的书很畅销。与此相反,布拉德利本人坚持艺术至上,坚持慢工出细活儿,因此写得很慢,很吃力,产量也很小。事实上,布拉德利与朱丽安的恋爱这一故事主线与追求生活和艺术的真实有直接的关系。他与诸多女性发展性爱关系的动机也是为了艺术。他本来是个隐士般的人物,还是个讨厌女性和婚姻的人,但后来他认为,自己在艺术上之所以没有大的作为,正是由于自己性爱经历太贫弱,因而坚信,只有大大地扩展和深化自己的性爱经历,才能写出真正杰出的作品。爱情的确打开了他的眼界,给他以创作的动力和灵感。对一个年近 60 的人来说,爱情无疑使布拉德利焕发了新生命。年龄赋予他的阅历、智慧和技巧上的成熟,加上布拉德利对朱丽安的狂野激情,终于结出

了丰硕的果实，这就是被众多人物写了“序”、“跋”和“附录”的《黑王子》。小说写成了，他人也死了，因此不妨说布拉德利用生命换来了艺术；对他来说，生命与艺术是等同的。在此意义上，他所自称的“替罪羊”就不简单地是与刑事犯罪相关联的“替罪羊”了。他是为了保全艺术、张扬艺术才做了“替罪羊”的。

布拉德利以他那一大把年纪，竟然有朱丽安、克丽丝汀、蕾切尔、普丽西拉这四个女人围着他转来转去，为他死去活来，因此他多少也算得上一个“王子”。然而，他又只可能是一个反讽性的“王子”，一个不仅不能带来大团圆的美好结局，反而导致了十分悲惨的后果的“黑王子”。这种安排必然使《黑王子》在价值判断上显得模棱两可。这种模棱两可性是默多克许多重要作品所共有的格局。这是一种结构性的格局，默多克被囿于这一模式之内，似乎永远走不出去。

约翰·福尔斯(1926—　)是60年代典型的实验小说家。福尔斯生于1926年，60年代初以篇幅较短的小说《收藏家》(1963)在文坛崭露头角。在“收藏家”弗里德里克·克勒格这一人物形象身上，爱情与占有、创造与毁灭、自由与奴役的对立和冲突得到了集中的体现。故事几乎完全发生在幽闭的地下室里。通篇只有两个人物，情节结构高度紧凑。弗里德里克·克勒格起初捕捉收集的是蝴蝶，后来却捕到了一个名叫米兰达的姑娘。他爱上了她。但他能不能像收藏蝴蝶标本一样把她也收藏起来呢？故事的主线便是在收藏者和被收藏者的双重视角中展开的两者间的斗争，后者自然反抗着被收藏、被禁锢的命运。这部作品的格调具有一种颓废的美感。故事的结尾是十分灰暗而沉重的。可以看出，“新现实主义”正在向一种非常新颖的模式过渡。一些评论家也对《收藏家》作了这样的理解，即它以讽喻故事的形式描写了精英与大众的冲突，前者最终将被后者摧毁。

福尔斯篇幅极长的第二部作品《占星家》(1965)表明作者雄心勃勃地想开创一种极富新意的小说形式。这部小说出版后，在评论界引起的反应很复杂。仍然以现实主义的眼光来看待新作品的批评家们一方面觉得它难以理解，另一方面也对它表现出一种欣赏的态度。《占星家》有两个版本。作者在1977年对它作了重大的修改。这对一部已经产生很大反响的作品来说是很不寻常的举动，说明了作者对该作品重视的程度，同时在已经读了《占星家》第一版的读者中间也引发了极大的好奇，从而增加

作品的魅力。故事的时间设在1953年,地点设在希腊的一个岛上。作者通过多处引喻把这个岛与莎士比亚《暴风雨》里的普洛斯彼罗的小岛紧紧地联系了起来。当然,故事并非孤立地发生在希腊的岛上,而是以同时代的伦敦以至整个西欧为参照和背景的。

第一人称叙述者英国青年尼古拉斯·厄非出身中产阶级,在一个被人看不上眼的私立学校接受了中小学教育,后毕业于牛津大学,却没有取得像样的学位。他染上了存在主义的时髦,对自己的背景、对现实都怀有不满情绪。为了摆脱与澳大利亚姑娘阿莉森·凯利的不尽如人意的恋爱关系,他到名为弗拉克罗斯的希腊小岛上找了一份教书的工作。他很快对学校校长感到厌烦。不久,他认识了一年只有部分时间在岛上度假的百万富翁莫里斯·康西斯。后者过着一种近乎隐居的生活,岛上的居民因他在德国占领期间与纳粹合作而冷落他。他似乎成了尼古拉斯的保护人。尼古拉斯对此感到十分得意。从他认识康西斯起,故事开始大量出现《暴风雨》的引喻。康西斯不仅以普洛斯彼罗自居,而且也像他那样有魔法。甚至这个岛也像普洛斯彼罗的岛那样充满了各种各样噪音、声响和神秘。康西斯以尼古拉斯为中心制造或导演了许多"神灵游戏",他就是书名所指的"占星家",亦即魔术师之类的人物(小说英文原名 Magus 与 magic 在词根和词义上相似)。经康西斯的介绍,尼古拉斯认识了年轻的女演员朱莉·霍尔姆斯。尼古拉斯立即在她身上看到了一个完美的女性形象,看到阿莉森身上缺乏的一切。但他在追求朱莉的过程中遇到了很多挫折和障碍,如她在性爱上缺乏自信,以及她的孪生妹妹朱恩的出现。更严重的是康西斯在此事上对尼古拉斯的暧昧态度。其实,从一开始,朱莉在康西斯的"神灵游戏"中便扮演着后者的初恋对象莉莉这一角色。这就使情况更加复杂了。尼古拉斯与朱莉的性爱关系不仅一再遇到阻碍,而且直到故事结束时也并没有明确的结果。

同样不明确或不确定的是康西斯这个人物。他是《占星家》中最大的谜。康西斯是通过尼古拉斯的视角呈现出来的。康西斯自称他父亲是英国人,他也是在英国受的教育,但他的真正身份以及策划这一切"神灵游戏"的动机神秘莫测,令人捉摸不透。实际上,福尔斯是要用康西斯这个形象来表现现代人的上帝概念。在现代人心目中,上帝是神秘莫测的,是不确定的。甚至对于福尔斯来说,康西斯也是"抽象概念的排列……他的目的是充当展现人对上帝的态度的舞台"。值得注意的是,在《占星家》出

版之前，福尔斯还考虑过其他两个书名，它们是“迷宫”和“神灵游戏”。有评论者认为康西斯是作者本人的一个形象，某种没有小说的小说家；他是作为创造者、魔术师、发明者、游戏编排者的小说家，但也是灵魂的诱捕者，是伪造者、假冒者，是搞了许多欺骗的人，这个人有他自己的不良信仰，有历史和情感上的负疚感。这些话不无道理，不妨看作对福尔斯本人语焉未详的话的说明和展开。

也许是《占星家》篇幅过长，更可能是由于评论界的眼光仍然太传统，这部福尔斯本人最看重的作品并没有为他奠定在英国文坛上的地位，为他奠定地位的是《法国中尉的女人》。1969 年，英国教授、文学批评家和小说家大卫·洛奇在《批评季刊》发表了题为“十字路口的小说家”的论文。洛奇罗列了当代小说家所处的窘状，如在现实主义和实验主义之间徘徊，表现出朝非小说文类发展的趋势等等。他同时也指出，小说家还可能作这么一种选择，那就是“在十字路口犹豫不决，甚至把这种犹豫不决写进小说”。洛奇的语气是悲观的。仿佛要证明洛奇的悲观没有根据似的，1969 同年，《法国中尉的女人》问世。这部作品可以说是英国小说从创作方面对洛奇诊断的回应。从商业和艺术价值两方面来看，这部小说都可说至为成功。不过它同时也证明了洛奇的话并非胡说。《法国中尉的女人》不仅包含现实主义、实验主义和非小说成分，而且的确写出了小说家犹豫不决的窘态。它巨大的销量以及被好莱坞搬上银幕，证明所谓“严肃”小说也能分享一下畅销书的潇洒和风流。这不能不归因于它的传统的现实主义手法。它对 19 世纪社会环境的详尽描绘，它的形象鲜明的人物塑造，它的大部分故事脉胳的清晰明了，无不说明它在很大程度上属于 19 世纪而非 20 世纪的文学传统。然而，它对历史事实、社会调查报告，统计数字、马克思和马修·阿诺德的论述，以及对哈代和丁尼生诗句的随意自如的引用，又使它沾上了浓厚的“实验小说”甚或“非小说”气息。它甚至多次推出或长或短的脚注。这部小说最新颖之处，恐怕还在于它对维多利亚时代的小说人物和事件的戏拟，在于从 20 世纪的高度来观照考察 19 世纪的社会和人。除这一重要的实验成分以外，它的实验性还表现在作者—叙述者走出隐匿状态，来到读者中间，同他们面对面的讨论小说与现实、虚构与事实的关系。文学典故或明或暗的戏拟性引用更增强了该小说的实验色彩。因此可以不夸张地说，《法国中尉的女人》是一部集小说叙事、社会历史、文学典故、文学理论以及其他手段于一体的混和文

类的小说。但这部作品最新颖、最有价值之处，还在于它以传统加各种实验手段所传达的独特的社会和历史信息。

《法国中尉的女人》既是对维多利亚时代小说的“重构”，也是对它们的“解构”，同时还是对它们的戏拟。但它所戏拟的维多利亚时代的小说并不是任何一个单独的维多利亚时代小说家——狄更斯、特罗洛普、乔治·艾略特、托玛斯·哈代——的小说，尽管包含了所有这些小说的成分，它所戏拟的是作为原型的维多利亚小说，是有关维多利亚观念的所有作品的总和。在传统的历史小说中，作者把读者引入一个仿佛天衣无缝的过去的世界，很少或几乎不使用自己因处不同时代所获得的那种优越的视角。但福尔斯却站在自己时代的高度不停地对人物和事件加以议论，而且不仅对此做法毫不隐讳，反而津津乐道。这显然不是传统的手法。福尔斯在写小说前无疑做了大量的历史研究，这一点从他大量引用各种统计数字和社会调查报告中不难看出。与此相关的，福尔斯把小说开章的时间设在 1867 年。这种安排不无深意。

1867 年是马克思的《资本论》问世的一年。而此时，达尔文的《物种起源》早已发表，这使得有强烈博物学兴趣的第一人称叙述者查尔斯·斯密森有足够的时间充分思考和消化进化论，使他得以从进化论的观点来观照社会，甚至使他能够把自己所属的绅士或贵族阶级看作一个濒临灭绝的物种。把进化论用于小说中社会情景和人物的分析并非福尔斯首创。福尔斯不同之处在于把进化论用于讲故事时的那种自我意识。这一方面表现查尔斯清楚地意识到自己所属的阶级是一个行将灭亡的物种，另一方面也在于作者—叙述者的声音频频告诉读者，绅士阶级受到的挑战不仅来自“实干”的资产阶级，而且来自“专业化的蛮横统治”，因为职业化的科学家和技术人员阶层出现了，他们中有许多人便来自绅士阶级。这削弱了绅士队伍不说，更使这一阶级的社会重要性下降了。

《法国中尉的女人》故事的主线是所谓“法国中尉的女人”萨拉·伍德拉芙对查尔斯的引诱及其后果。这后果就是查尔斯与“实干”的商业大亨弗里曼的女儿厄尼斯蒂娜的婚约不得不解除。查尔斯的遭遇在维多利亚时代极具典型性。当时的社会似乎拥有太多的宗教虔诚，太富于道德心，以至于在婚姻、性欲问题上使用了现在看来十分可笑的双重标准。一方面，19 世纪修建的教堂比英国以往历史上修建的加在一起还要多，另一方面，伦敦每六十幢房屋中就有一幢是窑子。换句话说，在公开场合，性

欲遭到了否弃和压制,而在私下场合,性欲却得到了前所未有的放纵,或者说正是由于性欲在公开场合遭到了严重的压抑才产生这种过度的补偿性反应。显然,公开场合的标准和私下场合的标准之间存在着强烈反差,这就使得虚伪成为必要,或者说矛盾只有靠虚伪来加以克服。拿现代人的眼光来看,维多利亚时代的虚伪是极其严重的,是难以理喻的。事实上,《法国中尉的女人》一个十分重要的侧面便是用现代人的视角来观照和批判这种虚伪。

小说开始时萨拉住在莱姆镇上,受雇于虔诚得令人作呕的普尔特尼太太,给她作伴。此前,镇民中谣传她与一个受了伤的法国中尉关系有暧昧,她因此丢掉了家庭教师的工作。读者看到她被莱姆镇镇民轻蔑鄙视,被普尔特尼太太羞辱欺负。萨拉既然被虔诚的莱姆镇排斥,自然而然把贵族出身却思想开明的自由主义者查尔斯当作倾诉对象,告诉查尔斯她已失身于那个法国中尉。萨拉虽然身处 19 世纪,却全然超越了 19 世纪,身上散发着 20 世纪人文主义者的气息。她能够看穿"维多利亚时代教会的愚蠢、教堂的染色玻璃的俗气,以及教义直解主义的狭隘"。更重要的是,她能够看到"人世间充满了苦难",她"祈祷这苦难的结束……她的精髓是那种罕有的力量:理解和同情"。她那张脸"拿任何时代的标准来说都不算漂亮",可是在这张脸上,"悲哀像林中清泉一般纯净、自然、不可阻挡地涌流出来"。这些都说明,萨拉的视界与维多利亚时代普遍存在的沾沾自喜、社会进步论的盲目乐观,以及无处不在的虚伪形成了鲜明的对比。萨拉的心灵其实就是 20 世纪人文主义者的忧患意识的投影。她的声音在很大程度上就是福尔斯自己的声音。

人文主义的情操只是萨拉的一面。她还有神秘的另一面。认识查尔斯后,她很快同他亲近起来,这使普尔特尼太太解雇了她,使她不得不出走。不过这只是查尔斯的视角中发生的事。在读者眼中,情况并不是这样。读者发现,萨拉在认识查尔斯以后,是故意让普尔特尼太太辞了她的。她出走后,查尔斯费了很大的劲才在爱克斯特找到了她。他到她那里时,她看上去似乎毫无准备。这些情形说明,萨拉行为中显然带有操纵的成分,而这种操纵成分在她对查尔斯的关系上显得尤其突出。事实上在整个故事中,萨拉都在进行神秘的操纵。在故事的第二个结尾里,萨拉向查尔斯披露,他之所以一见钟情于她、完全是她操纵、策划、甚至"欺骗"的结果。另外,当查尔斯在爱克斯特那家旅馆与她做爱时,发现她仍然是

个处女。这就是说,在“法国中尉的女人”的问题上,萨拉欺骗了查尔斯,欺骗了整个莱姆镇。对此,她后来向查尔斯作了如此解释:“我滥用了你的信任,滥用了你的慷慨……我很清楚你有其他义务。我那时简直是疯子……自那时以来,我看到艺术家们毁掉自己的作品,而这些作品在业余爱好者看来,却完全是完美无瑕的……我被告之,一个艺术家如果不是自己作品最严厉的批评者就没有资格作艺术家……我认为我有权毁掉我们之间发生的一切。”

事实上,萨拉不仅一开始便策划点燃了爱情之火,而且一直设法保持它,烧旺它。查尔斯为它解除了与厄尼斯蒂娜的婚约,为寻找出走的萨拉辗转于英国各地和欧美大陆之间,到头来却发现自己对萨拉的炽热爱情不过是一件有缺陷的“艺术品”,一件“做作,不纯净的艺术品”,发现萨拉是一个“斯芬克斯”,生活是一个“解不开的谜”。不过,萨拉之“谜”主要是在查尔斯眼里,读者看到的萨拉却并不像在查尔斯眼里那么神秘。读者看到的萨拉只是大大不同于传统现实主义小说中的人物罢了。传统现实主义小说的人物看上去完全是作者的“受造之物”,而萨拉看上去却有很大的自主性。她的自主性仿佛使她参与了作者对她的创造,即她是她自己和作者共同“制作”出来的。甚至不妨说她把作者排挤到一边,自作主张地把她与查尔斯的关系当作一件“艺术品”来制作,来毁弃。也就是说,“神秘”的萨拉是一个非常“自由”的萨拉,或者说她的“神秘”产生于她的“自由”。

对于萨拉可以有不同层次的解读。莱姆镇一般镇民虽然有维多利亚时代那种极其虔诚的道德心,但在深层心理学意义上却可以说他们觊觎着萨拉的肉体,因为他们过分关注她是“法国中尉的女人”这一事实或谣传。无论如何,他们把萨拉看作一个堕落的女人是很自然的。其次有查尔斯的解释。他虽然是第一人称叙述者,却陷于故事的叙事结构中,没能超越于这一结构之上,因此在对萨拉的认识上不能不被她牵着鼻子走。再次,有镇上的医生,查尔斯的朋友格罗根医生的解释。他显得比一般镇民和查尔斯都高明一些。他基于19世纪的医学水平,对神秘的萨拉进行了病理分析,说她是一个歇斯底里式的神经过敏者。最后,也是最高明的阐释来自福尔斯。他可以对萨拉进行居高临下的解读。

如果采纳福尔斯的视角,萨拉的“神经过敏”完全归因于她在社会中的无权处境。萨拉使人想起19世纪现实主义小说中许多主角,如《红与

黑》里的于连、夏洛特·勃朗特笔下的简·爱、福楼拜笔下的包法利夫人、《无名的裘德》里的裘德以及哈代笔下诸多女性人物。他(她)们出身于贫穷阶级,却受过高于该阶级的教育。这教育赋予他们反抗精神,使他们能够拒绝接受社会安排给他们的角色。这教育虽然足以使他们尝一尝上层阶级生活方式的滋味,但却尚未把他们低下的经济地位提升起来,亦即尚不能根本改变他们无权的处境。然而萨拉又同他们有很大的区别。查尔斯与她在爱克斯特旅馆做爱后,她又失踪了,几年后查尔斯找到她时,她远远不像维多利亚时期小说中典型的"堕落"女人那样被社会侮辱和遗弃,而是活跃在罗赛蒂家族中的一个颇受尊敬的艺术家。另外,按照故事的第一个结尾,查尔斯承担了他与她的关系的一切后果,亦即否定维多利亚时代的社会道德,用人道主义情操来解决"堕落"女人的问题。但在更具权威性的第二个结尾,萨拉却是一个被社会认可的独立女性,有能力与查尔斯分道扬镳。因此,可以把萨拉视为一个动态变化中的类型,视为在历史变迁中被宏大社会力量造就的一个新的社会阶级,甚至把她看作动态变化中的一种社会力量。若采用这种阐释,则萨拉便不那么乖戾,不那么神秘了。

实际上,萨拉式的自主和自由概念在《法国中尉的女人》中占有举足轻重的地位。福尔斯在这部小说中明明白白地宣称小说家已具有"新的神学形象,这个形象信守的最重要的原则是自由,而非权威……关于上帝的定义只有一个是好的:那就是允许其他的自由存在的自由。"福尔斯这种自由概念的内涵并不十分确定,但它多少是源于萨特式的存在主义的,尽管已经被修改,已经被重新界定。萨特所谓的"自由"是一个十分冷峻的词,它更多意味着选择和责任,即,在"上帝已死"的世界上,终极的价值根据已不复存在,因此人是孤立无援的,不得不自己承担起价值选择的责任。在此意义上,不妨把萨拉控制故事中的事件发展的种种尝试,以及她因此所获得的那种"自由"看作法国存在主义意义上的选择。只是在这种意义上,她的乖戾、她操纵事件的神秘行为才具有正面价值。也只是在这种意义上,她才获得了一种超经验、非逻辑,却更为真实的存在样式。

《法国中尉的女人》男主人公查尔斯·斯密森出身贵族,与乐观主义的19世纪格格不入。但这部作品同时也描绘了一个与时代同步的人。他就是查尔斯的仆人萨姆。萨姆不仅与工人运动保持密切联系,对最新社会主义理论有为我所用的理解,而且在关键时候还会毫不犹豫地出于"阶

级利益"或"阶级本性"出卖自己的主人。福尔斯在中篇小说《黑塔》(1974)中也塑造了一个与时代同步的人。他就是大卫·威廉姆斯。他是搞艺术的。他的社会地位比萨姆高。他的画卖得很好。他有一个娴淑的妻子,有儿有女,几乎没有生过病。按世俗的标准看,他似乎拥有一切。像福尔斯笔下大多数人物那样,他也被给予选择的自由。他完全可以同一个他十分喜欢的年轻女士做爱而不会有任何后果,但他犹豫不决,以至机会转瞬即逝。不能爱,也就不能画。在爱情上不能选择预示了他在自己的艺术生涯上不可能有大的作为。由于大卫在艺术上采取了一种四平八稳的作风,结果表面上取得了成功、实际上是完完全全地失败了。作为画评家,他对每一个画展都尽说好话,这使他容易交朋友,也确实交了不少廉价的朋友。最后,当临近死亡时,他痛苦地意识到自己属于没有活过的那一类人。与大卫·威廉姆斯相反,另一个人物布莱斯利是一个与时代格格不入的人。他不安于现状,不为自己所属阶级和所从事职业所束缚。他执着地追求着艺术和政治上的理想,而非一味迎合大众口味。既然他把现时现世的成功看得很淡,他就敢于爱,敢于恨,甚至敢于批评他最崇拜的毕加索。他为自己年轻时拒绝了时代可能强加于他的那种艺术风格而自豪。以世俗的眼光看,他肯定是失败了,但从坚持价值理想的角度看,他却是一个成功的人。

除了以上作品以外,福尔斯在70和80年代还发表了传统成分较显著的小说《丹尼尔·马丁》(1977),再度强调了当代小说创作多元样式的《尾数》(1982),以及像《法国中尉的女人》那样写历史题材的《狂想》(1985)。

多莉丝·莱辛(1919—　)50年代便已跻身文坛的多莉丝·莱辛的《金色的笔记》1962年问世。这本名为《笔记》的书写的是一个女作家及其所记的笔记。从许多方面来看,这部作品都可以视为时代的记录。从中可以看到作者的自我意识和自我反省;看到作者对艺术在大众传媒统治的新社会里是否能够真实反映社会现实的疑虑;看到左派政治的方方面面和是非曲直,以及一些左派人士对共产主义运动的幻灭感;看到急剧变化中的女性意识和这种变化给女性带来的社会和心理困惑;看到对弗洛伊德式心理分析的反动,对容格所谓"集体无意识"的文化—心理原型说的认同,以及现代社会中自我分裂的人们对于重获整合自我的强烈冲动。在这部小说中也可以看到莱辛虽然否弃了现实主义的再现说,但却对当

今小说不再有连贯的主题和文学创作中语言已经崩溃这些时兴的看法提出了挑战，这就使得她至少给她的小说以一个明确的主题，至少用明晰的语言叙事，描写，议论和分析，从而多少避免了过度“实验”的倾向。

莱辛1919年出生在伊朗，父亲是驻扎在当地的英军中尉。莱辛一家很快迁往罗德西亚，莱辛在那里度过了自己的童年和青少年时代。1949年她回到英国定居。她童年和青少年时代的经历和感受自然进入了《金色的笔记》。这部小说的故事主线是女作家安娜·弗里曼·沃尔夫的生命历程。她写了一篇关于她自己的故事，名为《自由的妇女》。这一情节并不是小说一开章便交待清楚了的，而是随着故事及其结构的展开才为读者所知。这一主线故事又与安娜写下的四部《笔记》的内容穿插交切在一起。所谓《金色的笔记》，其实是她所记的其他四个方面内容的笔记在形式上的最终交汇。一个是“黑色笔记”，是关于她在非洲的生活记录；一个是“红色笔记”，讲的是她的政治经历，即她由最初一个坚定的共产党员到逐渐失望，最后感到幻灭而退出共产党的过程；一个是“黄色笔记”，讲的是她试图写一个关于她自己的小说，却没有成功；最后是“蓝色笔记”，是她心理崩溃、文学信念和实践的崩溃，以及相应的心理分析和治疗的记录。四部笔记描写了安娜生活中的各个不同的侧面。这些故事频频相互交叉、彼此呼应，对现实的真实性或虚构性、小说的真实性或虚构性、作家的自我欺骗性以及文学的谎言本质作了探讨。

安娜像莱辛那样是个作家，也像莱辛那样写过一本有关非洲的出色小说。安娜的故事其实就是莱辛的故事，但安娜又企图写一个关于自己的故事，仿佛莱辛一旦创造了安娜，安娜便享有自主性和独立性，便会像莱辛写有关莱辛的故事那样写一个有关安娜的故事。因此可以说，安娜所写的那个女人的自我就是莱辛的自我，安娜所写的那个女人的叙述是有关莱辛的叙述里的叙述。这就是现代流行的文学理论中所谓的“元小说”(meta-fiction)。从不同色彩的诸“笔记”记载的内容来看，可以看出这部小说是对社会、道德更为直接的关怀。这些“笔记”展现了安娜的无法统一的自我，讲的是她所经历的心理危机、政治危机和文学危机。它们描写的安娜那个自我不仅是骚动不安、精神分裂的自我，而且面临着崩溃。书名“The Golden Notebook”里的“Notebook”是用单数，而故事中不同的“notebooks”则用复数，作者这么做是有她的意图的，她试图表明语言意义上的圆整分裂为杂多是自我分裂的反映。现代世界的组成成分亦即社

会、历史、政治、心理、文化、文学等诸多因素是不连贯的，在一个女性意识正经历着急剧变化的时代尤其是这样。最后一本"金色的笔记"讲的是安娜与美国作家扫罗·格林的性爱关系。虽然他和安娜不能取得完全的相互理解，但他讲的故事却与她的故事融汇在一起。她的一个故事由扫罗继续，而扫罗的一个故事则由她继续。把这一故事加以展开，便成了所谓"自由的妇女"，这就回到了那个讲安娜所经历的心理、政治和文学危机的故事，也就回到那个讲如何编故事、何谓编故事的故事，即所谓"元小说"。莱辛的这种安排虽然符合她在文学理论上的依归，与实验、探索的要求一致，算得上一种创新，但也使《金色的笔记》的结构变得非常复杂。

与安娜分裂的自我寻求完满圆整的故事主线密切相关的，是西方世界在精神和道德上的破产这一主题。在莱辛看来，西方经过文艺复兴和启蒙运动以来的理性化过程，工具理性已非常发达，而从价值理性方面来看，则不仅没有什么实质性的进步，反而有退步的迹象，而且产生了许多前所未有的新问题。更严重的是，工具理性的发达已经使人类掌握了恐怖的大规模毁灭性武器。在《金色的笔记》中，莱辛之采用分裂、破碎的叙事片断的方法，其实就是用戏拟的手段来反映现代社会中个人角色的单质化，来反映个人的社会角色在理性主义的现代社会中已经发生分裂这一现实。

《金色的笔记》中提出的问题，莱辛在《地狱之行情况简介》(1971)中、在《黑暗之前的夏天》(1973)和《幸存者回忆录》(1974)中继续不懈地进行了探索。

马丁·艾米斯(1949—)生于牛津，在英国、西班牙和美国受小学和中学教育，在牛津大学爱克斯特学院获得学位。1977年至1979年，他是《泰晤士报文学副刊》和《新政治家》报的编辑助理，也曾担任过《观察家》报的"特聘作家"一职。应当指出，他的美国背景使他的小说创作受益不浅。而且通过他给英国小说创作带了一股不小的活力。跨大西洋的活动自然成了他的一些小说的背景。他笔下的人物常常像他那样，往返于纽约和伦敦之间。

马丁·艾米斯是金斯利·艾米斯的儿子，这也令他获益匪浅。在英国文坛上，子承父业的情形并不多见。不过，小艾米斯并没有像父亲那样以一本处女作《幸运的吉姆》便在文坛上一炮打响，至80年代他才终于确立自己在文坛上的地位，而他所享有的赞誉也不同于他父亲在50年代受到

的喝彩。父亲当时被视为典型的"新现实主义者",而他却以其技巧的新颖被当代美国作家索尔·贝娄称为"新生的福楼拜","再世的乔伊斯"。小艾米斯是一个与"现实主义"相对的"实验主义"者。从另一方面看,艾米斯虽然在叙事技巧上有很大的创新,但在语言的锤炼和实验上,他是远不能同精雕细琢的福楼拜和很有灵气的乔伊斯相提并论的。

在艾米斯第一部重要小说《钱:自杀者的绝命书》(1984)中,性是最重要的基调,甚至比在从前的作品中更突出,但金钱作为一种破坏性力量,作为一种最主要的颓废因素,从来没有受到像这部小说那样猛烈的抨击。在艾米斯看来,60年代的极端自由主义的文化必然导致一种极度的精神空虚,而正是这种精神空虚加深并加速了纯货币主义对社会的侵蚀。在《钱》中,主人公约翰·塞尔夫骄傲地宣称自己是"60年代的孩子"。在艾米斯看来,60年代的时代特点是文化激进主义的高度亢奋与极度的精神空虚相伴随。这种精神空虚突出的外部标帜便是道德沦丧。20和30年代T.S.艾略特对颓朽世风的批判在60和70年代似乎找不到回音,现在得由80年代的艾米斯来收拾这精神上的烂摊子了。他的确也摆出了一副清算60年代的姿势。虽然艾米斯在《钱》之前发表的作品无不是对60年代泛滥成灾的激进自由主义的批判,但在《钱》中,这种批判的强烈性达到了前所未有的高度。《钱》明白无误地传达了这样的信息:形形色色人物良心的泯灭全都与60年代有直接的关系,而对钱的疯狂崇拜以及用金钱来满足疯狂欲望的做法恰恰就是道德沦丧的直接后果,也就是说,道德的衰落导致了金钱的全面胜利。

题献给父亲金斯利·艾米斯的《伦敦原野》(1989)是马丁·艾米斯80年代的另一部重要小说。除了十分庞大的部头以外,这部作品给人留下的最深刻的印象,可能就是它的黑色幽默了。故事的时间设在十年后的1999年,即公元第二个千年的最后一年。故事地点设在伦敦,不过所谓"原野"更多地只是一种意象,而非实际地点。故事的基本架构是,在第三个"至福千年"来临之际,资本主义的乐园伦敦的"原野"上发生了一起似乎由被杀者导演的自杀—谋杀之剧。作者明白无误地勾勒出一派末日景象。在这部作品中,艾米斯对英国社会现状的批判达到了异常激烈的程度。如果说他父亲金斯利·艾米斯在50年代去了一趟葡萄牙,回到英国后就嚷嚷"我还是喜欢这里(英国)",那么他本人现在似乎已是十足的"我不喜欢这里"了。

艾米斯在《伦敦原野》卷首语中声称他为此书的书名犹豫了很久，考虑过好几个书名，最后才决定用《伦敦原野》。被考虑的书名中有一个是《时间之箭》。两年后，艾米斯以它来命名了自己新发表的小说。在《时间之箭》(1991)中，他把时间的走向颠倒过来，把叙事的顺序颠倒过来，因果律也因此被打破，结果僭取了原因的位置。一个纳粹战犯在战争结束时逃到美洲，在那里把时间颠倒又活了一次，即从死亡活到出生。在大屠杀中死去的人自然也活了过来，绝灭营呈现出一派复活再生的景象。食物不是被吃进嘴里去而是从胃里回流出来。清洁工不清扫垃圾，而是把垃圾撒到地上。犯了罪的纳粹军官自然又回到清白无辜之状态。由此不难看出，这部小说叙事技巧的革新与《伦敦原野》一样，也十分适合传达作者的社会政治信息。如果说历史上的大屠杀能够取消，死于大规模灭绝行动的人能够皆大欢喜地复活过来，有罪的人能够倾刻间变得无罪，那么是非善恶问题就不再是问题了。这对艾米斯心目中世界末日的"后现代"社会来说似乎不是纯粹的想像，而在某种意义上是正在发生着的事情。借着不断翻新的叙事技巧，艾米斯尖刻的黑色幽默在《时间之箭》中达到一个新的高峰。

伊恩·麦克尤恩(1948—)的名字常常与马丁·艾米斯的名字一起出现。除了因为他们几乎同年，而且在同一时期开始小说创作以外，也因为他们在同一时期成名。更重要的，也许是因为他们两人有着十分相似的禀性。那就是都对怪诞、荒谬和幻觉以及某种世界末日的景观表现出强烈的兴趣。虽然麦克尤恩的艺术灵气和创造力比艾米斯略逊一筹，他的前期作品更是过分沉溺于对个人心理状态和儿童在家庭情景中的心理活动的描写，但他所尝试的新颖题材和新奇的个人风格毕竟为80和90年代英国小说的复苏做出了重要贡献。

有关麦克尤恩生平的材料不多。目前只知道他出生在英格兰，1970年开始文学创作，现在住在伦敦。他在70年代写了许多短篇小说，发表在《美国评论》、《美洲评论》、《文汇》等刊物，以及荷兰和匈牙利的一些英语刊物中。这些故事后来集中发表在《最初爱情，最终仪式》(1975)和《在被单之间》(1978)等短篇故事集里。它们的主题大都是荒诞而令人不安的：死亡、病态、暴力、疯癫、性变态。

他的第一部小说《水泥庭院》(1978)是一部哥特式的恐怖小说。故事是从一个十五、六岁的孩子杰克的第一人称视角讲述的。小说一开始，杰

克的父亲便死了,不久母亲也死了。然而父母的去世似乎并没有引起杰克和弟妹们过多的哀痛。母亲死后,杰克没有通知有关当局,而是带领弟妹们把她的尸体用水泥封埋在地窖里,同时心中不无兴奋地想像着这事张扬出去,一定会成为全国各大报纸的头版头条新闻。这件事本身表明,孩子们在双亲去世后开始处在一种失去社会约束的状态中,或至少不再理会社会加诸他们身上的种种道德和习俗。也可以说,双亲的亡故意味着道德的闸门被最后打开了。孩子们现在可以毫无管束地、非道德地为所欲为,甚至倒退到动物的水平。大妹妹朱丽和杰克的血亲相奸便是这种倒退行为的最终成果。当然,用水泥封埋母亲尸体一事最终还是被一个局外人发现了。在故事结尾时,远房亲戚德里克斥责了朱丽和杰克的乱伦行为后,到地窖用铁锤敲砸封尸的水泥。故事中的孩子杰克、朱丽、苏和汤姆对他们所做之事的恐怖性似乎毫无自觉。他们似乎只是在作者的操纵下按自身的逻辑表演了一出儿童剧而已。只有作为成人的读者才能意识到整个情景的可怕和病态。这种间离效果实际上是麦克尤恩多年来所一直坚持和追求的。

《时间里的孩子》(1987)是麦克尤恩 80 年代的一部重要小说。这部作品虽然也是儿童故事,但作者在其创作生涯中第一次突破了家庭情景中儿童的心理活动这种较为单纯和狭窄的题材范围,进入了广阔得多的社会和政治视野。故事的地点设在世风日下、保守主义盛行的英国。在时间上,《时间里的孩子》提前进入了某种近乎世界末日的将来,但这并不是不着边际的遥远的将来,而是有着现实社会意义的不远的将来。艾米斯 1989 年问世的《伦敦原野》把时间设在十年后,很可能就是受了麦克尤恩时间把戏的启发。虽然童年仍是这部小说的主题,但不再像麦克尤恩先前的作品那样从儿童的非道德视角来呈示了。儿童生活的情景是在成人生活的更宏大的社会景观中展开的。基本的故事轮廓是,一个年轻小说家的女儿在故事开始前两年在一家超级市场院被拐骗,这一悲剧性事件破坏了这个小说家的婚姻,然后他本人也因忧郁症而陷入冷漠之中,除非他偶尔在街上看到某个女孩子,希望这可能是自己女儿,才能稍稍提起一点精神来。

《时间里的孩子》还有另外一条故事线索,那就是一个政客的公众形象与私人生活之间存在严重的不一致,并造成严重后果。这个政客的童年生活远不尽如人意,为了寻求补尝,他近乎疯狂地把自己的能量投入到

政治活动中。尽管如此，他仍然无法摆脱童年生活的阴影。从故事的叙述顺序来看，读者所看到的那幅图景是一个人从其成年生活倒退到他充满挫折、失望和压抑的破碎的童年生活中。当然《时间里的孩子》的故事主线是一个女孩被拐骗以及此后发生的事情。但它并非单单讲了一个儿童被拐骗的故事，它也在深层次上揭示了这么一个事实：我们每个人身上的那个“孩子”已被工具理性主义的国家拐骗了。从另一方面看，《时间里的孩子》虽然提出了严肃的道德问题，但它对这些问题的回应却是“隐退到幻想里去”，因此这部小说虽然是麦克尤恩的佳作，但在开发他的小说家的潜质方面，却一如以往，没有能够实现突破。

麦克尤恩 90 年代的小说《黑狗》(1992)又回到先前的严肃题材上来。这部小说的故事是用一种令人心神不宁的寓言形式来讲述的，这有点像早期的戈尔丁。它所探索的问题是人性邪恶这样的重大问题。它的整个格调可归入黑色幽默或黑色戏剧这样的类型，这又使人想到默多克，以及与麦克尤恩差不多同年的马丁·艾米斯。《黑狗》的地点设在法国乡村，故事是围绕一个女人对两只黑狗的看法而展开。这两只狗在战争期间曾被用来恐吓盖世太保关押的人，有着不光彩历史的两只黑狗自然影响了这个女人的心理状态，使她摆脱不了同它们联系在一起的往事的阴影。在更加广阔的意义上，这阴影就是那种已经侵入西方文明骨髓里的，以大灭绝、大屠杀为最高表征的恐怖遗产。麦克尤恩的这部作品可视为对当代生活、对一个抗拒着道德连贯性甚至道德理解力的世界所作的某种神经质反应。

索尔·贝娄称马丁·艾米斯是福楼拜“转世”，这显然有点言过其实，但如果把这种赞誉加诸**朱利安·巴恩斯**(1946—　)，也许更加合适一些，至少巴恩斯无疑是福楼拜的公开崇拜者。巴恩斯也是马丁·艾米斯的好朋友。在形式技巧的实验方面，巴恩斯比艾米斯走得远得多，因而一般人得出了艾米斯与麦克尤恩更为接近的印象。在语言风格上，巴恩斯与艾米斯相比要精雕细琢得多，考究简练得多。

巴恩斯曾以“但·卡万纳夫”的笔名发表过一些格调低下的神秘的侦探故事。他的第一部以巴恩斯为名发表的小说《都市郊区》(1980)地点设在巴黎，时间设在多事之秋的 1968 年。这部小说讲了一个爱情故事，通过它，巴恩斯表达了他对法国生活、法国文化和法国观念的热爱。在《都市郊区》中，他公开宣布了自己对福楼拜的小说的兴趣。另一部作品《福

楼拜的鹦鹉》(1984)既可说是福楼拜传记,也可说是包含着严肃批评理论的作品。当然,作品还讲了第一人称叙述者杰弗里·布雷斯韦特对"福楼拜的鹦鹉"的"探究"和"考证"的故事。所谓"福楼拜的鹦鹉",是指福楼拜写小说《单纯的心》时出于塑造人物的需要而使用的一只鹦鹉标本。布雷斯韦特企图找到它。在此过程中,他发现了好几只据称是福楼拜使用过的鹦鹉,甚至发现了几十只似乎有同样悠久历史而且种类相似的鹦鹉标本。布雷斯韦特最后醒悟到,要找到福楼拜使用过的那个标本是绝对不可能的。不过《福楼拜的鹦鹉》并不是一个单纯的探寻和觉悟的故事。它也包含了在这种探究和考证的过程中布雷斯韦特对自己与妻子的关系的反省,对所谓"福楼拜的鹦鹉"性质的思考,事实上是对"生活真实"以及语言反映现实的能力的思索。

在对"福楼拜的鹦鹉"和对福楼拜本人的生活阅历和艺术创造的探究过程中,布雷斯韦特发现福楼拜的《包法利夫人》里包法利夫人的丈夫夏尔的生活经历与自己的生活经历之间有一种奇怪的重合,觉得自己完全可能像夏尔·包法利那样懵懵懂懂戴了绿帽子。在布雷斯韦特看来,生活和艺术之间并没有截然的界线,艺术可以模仿生活,生活也可以模仿艺术。两者可以相互跨越,但有一点可以肯定,那就是人永远不可能完全把握它们。这正好像寻找"真正"的"福楼拜的鹦鹉"那样,是徒劳无益的。在文本样式方面,巴恩斯也作了相当大胆,也许是过分大胆的实验,结果《福楼拜的鹦鹉》里不仅有传统的叙述性内容(尽管只占很小的比例),也有文学批评论文式的成分;不仅有反映福楼拜生活的三个不同侧面的"大事记",而且有从福楼拜的角度讲述的动物寓言;不仅有以福楼拜为题的本科人学生考试试卷,而且有站在今人立场上对福楼拜时代所作的种种评论。

巴恩斯在下一部作品《十又二分之一章世界史》(1989)中,把小说实验推到一个更新的高度。在这里,小说的概念面临着被重新界定的威胁。这部"小说"或"世界史"的十"章"都有正式的标题,而第八和第九章之间那部分名为"插曲"(Parenthesis),是非"正式"的,故有"十又二分之一章"之谓。所谓"世界史",其实是十一篇幻想故事,历史故事,或报告文学。它们或采取寓言的形式,或讲述真实地发生在历史上的事情,或对宗教掌故进行篡改性的加工处理,或徜徉于尚待发生的未来事件中,甚或遨游在最飘渺虚幻的"天国"里。它们在多大程度上是"史"还是"小说",大体上

可以从巴恩斯从头至尾的讥讽语气上推断出来。稍有脑筋的读者都会知道它们既不是"历史",也不是"小说",而是语言风格和题材内容迥异的故事或准故事。巴恩斯把差异极大的叙事材料做成一个叙事拼盘,给它取了一个十分别出心裁的名字:《十又二分之一章世界史》,这种手法很难说具有持久的启迪性。

巴恩斯在90年代发表的第一部小说《谈心》(1991)以爱情为主题,这是一种三人关系的爱情。第二部90年代的小说名为《箭猪》(1993)讲的是柏林墙倒塌后发生在欧洲的事情,这在写这一类题材的英国小说家中,算是比较早的。这部作品以保加利亚原国家领导人日夫科夫为原型,讲述了一个前东欧国家领导人被废黜遭审判的故事。

80年代英国文坛上的另一个实验先锋是**彼得·艾克罗伊德**(1949—)。他于1949年出生在伦敦,是剑桥大学毕业生。在开始文学创作以前,他已是《观察家报》的文学编辑和管理编辑及《泰晤士报文学副刊》的书评员。这种经历与马丁·艾米斯颇为相似。但不同的是,艾克罗伊德也是一个诗人,一个文学传记作家,写过一部颇有份量的T.S.艾略特传记。正是这种背景使他的文学创作带上了一股神秘朦胧的诗味,一层非常浓重的文学传记色彩。

这不仅使得他与80和90年代其他实验小说家不太一样,也意味着他的小说可能过多地依赖文学模仿和戏拟。与这种过度依赖技巧的做法相联系的是,他能较为彻底地超越自身,基本上不把自身的生活经历作为素材。无疑,在把商业上的成功与批评界的青睐结合起来方面,艾克罗伊德是幸运者,是继马丁·艾米斯、伊恩·麦克尤恩和朱利安·巴恩斯之后在英国文坛上出现的又一颗新星。在某些方面,艾克罗伊德甚至可能显得比他们更加耀眼。他接二连三地得奖,其他三位作家望尘莫及。但必须看到,他过度利用自己的文学批评家和传记作家背景,而不是从自己的亲身经历和感受出发来进行创作已经导致了那种过度的实验性,甚至可以说已导致了作品的虚假性。这很可能使他在80和90年代的成功昙花一现。

艾克罗伊德的第一部小说是《伦敦大火》(1982)。书名很容易引起误解,叫人以为它讲述17世纪伦敦发生的大火灾,其实作品与那场大火几乎没有任何关系。不过那场火灾的情景以后将在艾克罗伊德的其他作品中出现。开始创作这部小说时,艾克罗伊德正准备写一部新的狄更斯传

记。他顺势将狄更斯的小说《小杜丽》(1855)加以挪用,使它以"互文性"的形式贯穿在整部《伦敦大火》之中,像鬼魂一样出没在这部以现代生活为背景的新型小说里。其结果是,过去与现在之间出现了若隐若现的重合,若即若离的联系。《伦敦大火》中的许多人物似乎都处在《小杜丽》的符咒之下,它的许多地点也与《小杜丽》相合,其中最引人注目的是马歇尔希监狱(这是狄更斯的父亲因欠债蹲过的地方,在《小杜丽》中,狄更斯让威廉·多丽和亚瑟·克伦南这两个主要的男性人物因欠债先后被投入其中)。小说还包含把《小杜丽》改编成电影的场景(该小说的一个重要的电影版本确实是在80年代制作的)。因此,有关狄更斯的传记材料十分自然地大量进入《伦敦大火》,使之几乎可称为一部"狄更斯评注"。从这部小说开始,艾克罗伊德创作了多部以伦敦为背景的哥特式恐怖怪诞小说。

他的第二部小说是《奥斯卡·王尔德最后的遗言》(1983)。王尔德1897年出狱后住在法国,直至1900年去世。在这期间,他并没有写下什么像样的"最后遗言"。艾克罗伊德以"后现代"眼光和风范替他做了这一工作。他从王尔德的视角写下了一部有关后者在巴黎的最后日子的故事。不用说,这又是把文学传记材料加以改头换面,制作出一部新型实验小说来。由于艾克罗伊德的手法比较老练,再加题材本身对于文学评论家们有很大的吸引力,这部作品为艾克罗伊德赢得萨默塞特·毛姆奖。

第三部小说《霍克斯莫尔》(1985)为艾克罗伊德赢得的奖就更多了,有"《卫报》小说奖"、"威布莱德小说奖",还获得了"布克奖"提名。这部小说一直被评论界视为作者最成功、最重要的作品。从故事形式来看,这部小说十分新颖,甚至新颖得有点过分。它有两条故事线索,二者之间在时间上相差二百多年。从主题来看,则几乎没有哪个人能讲清楚它究竟说的是什么了。尽管如此,这并不妨碍它得奖,而且很可能正是因为这种主题的模糊性才受到如此青睐。另一方面,《霍克斯莫尔》虽然没有像先前的小说那样结构性地使用文学传记材料,但历史资料的结构性利用表明,作者的创作路数与从前一样,并没有太大的变化。主人公尼可拉斯·代尔的原型是英国18世纪建筑师尼可拉斯·霍克斯莫尔。小说有两条故事主线,一条时间设在17和18世纪,另一条时间设在20世纪。在前一条线索中,故事是从代尔的视角讲述的。代尔为了使他设计的那些新古典风格的教堂能够最后顺利地完成,或为了达至某种最终的完美,像浮士德那样与魔鬼定立了条约,允诺在修建过程中用人作牺牲填入地基作为祭奠。

为此目的，他谋杀了一些流浪汉，并在适当的时机将他们的尸体填入地基。在后一条线索中，历史人物尼可拉斯·霍克斯莫尔的名字被赋予20世纪伦敦的一个侦探，该侦探负责调查发生在代尔设计修建的几座教堂周围和里面的一系列杀人案。这样的结构要求作者能用两种非常不同的文体来交替写作，即18世纪英语文体和当代英语文体。艾克罗伊德比较成功地做到了这一点。

故事中提到的几个教堂除了西敏寺大教堂以外，都以它们的真实名字、真实地点和真实建筑样式出现在后一条故事线索中。在两条故事线索中，代尔和霍克斯莫尔都各有一个名为瓦尔特的助手。在18世纪的故事中，代尔的诡秘行事方式受到了同事们的怀疑，首先受到了助手瓦尔特的怀疑。后一条故事线索中的瓦尔特远不是福尔摩斯的朋友华森医生那样的好助手，他出于自身的利益和前途的考虑，暗中破坏，甚至还跟踪监督他的上司。霍克斯莫尔最后的死与这个瓦尔特的心理迫害关系极大。如果暂时抛开故事的超自然层面不论，在现实层面上，霍克斯莫尔似乎是由于瓦尔特及其同党的“欺骗”和“背叛”才自行了断生命的。这样的情节安排表明，20世纪的侦探故事已经变成了一个反侦探故事。

调查杀人案的故事与18世纪设计修建教堂的故事在不同的章节中讲述，须用什么办法使两个故事发生联系，而非仅仅是主要人物名字的重合(都叫尼可拉斯)与主要地名的一致，否则从形式上说，这部作品便失败了。事实上，艾克罗伊德还做了其他更为重要的类比或平行安排。譬如，被代尔当作教堂牺牲的流浪汉的名字以及他们被谋杀的方式皆与20世纪故事里被害流浪汉一样。两条故事线索之间最重要的联系是20世纪的霍克斯莫尔与18世纪的代尔之间的联系。这个反侦探故事开始时，霍克斯莫尔正面临着调查一宗系列杀人案的任务。他虽然竭尽全力来调查这宗案子，但从现实逻辑看，直到故事结束也并没有一个水落石出的结果，凶手并没有抓住。然而，在一种非现实逻辑的意义上，悬案则并非没有一个最后的交待。这主要是通过两条故事线索隐隐约约的相互指涉来实现的。20世纪的霍克斯莫尔终于认识到，凶手抓到与否并不重要，重要的是，某种远远超出个人意识狭隘性的宏大目的尚未实现，或某种超自然的宏大“格局”仍未完成。要完成这“格局”，需要他牺牲自己。他最终确实把自己献了出来。这样做似乎毫无理性可言。如果有某种理性在起作用的话，那可能也是霍克斯莫尔觉得(或给读者的印象)自己的前身就

是代尔，现在必须牺牲自己来偿清两百多年前欠下的牺牲活人以祭奠教堂之债。在此意义上，第二条故事线索的反侦探故事意味就更加明显了，因为在超自然意义上，抓凶手的人两百年前便是凶手本身。当然还有一种解释，即霍克斯莫尔的最后行动恰恰是对自己信奉一生的理性的最终否弃。在故事结尾处，当霍克斯莫尔让自己被"小圣体教堂"的黑暗吞没时，他听到里边有无形体的人发出这样的声音："我又是一个孩子，跪在永恒之门槛上乞讨"。

在接下来的《查特顿》(1987)中，艾克罗伊德又回到了以文学传记材料为创作题材的老路。下一部小说《最初有光》(1989)仍然有不少互文性指涉，但模仿的手法被摈弃了，故事地点也从伦敦转移到了哈代的故乡多塞特。这部小说讲的是不同的"考古学"的故事。一座新石器时代的古墓正在发掘，发掘的现场非常靠近一座现代天文台。天与地，人类与宇宙，地球的起源，当代物理学上的夸克、黑洞和全新的时间概念都被加以探究。

二次大战后的诗歌　20 世纪中叶的英国诗坛和世界的诗歌大趋势是一致的：现代主义作为一种文学运动已经衰落了，连它的旗手艾略特的后期作品如《四首四重奏》也已经失去过去那种浓厚的现代主义气息了。而奥登则在战争前夕离开英国而长住美国，使英国失去了一位有世界声誉的诗人。一时间，英国诗坛显得凋零衰败。

看来，要再掀起一次像现代主义这样惊世骇俗的大运动，在短期内是不可能了。从弥尔顿的《失乐园》到华兹华斯和柯尔律治的《抒情歌谣集》，中间有大约有 130 年的间隔。从《抒情歌谣集》到艾略特的《荒原》则又超过 120 年的间隔。英国和西方诗歌还需要一段时间的休养生息，才能再迎来另一个真正的辉煌时代。

当然，如果我们不把眼光局限于划时代的人物和作品的话，那么，还是有一批杰出的诗人足以引起我们注意的。

从 20 年代起一直以独特的风格写传统形式诗作的罗伯特·格雷夫斯(1895—1985)1955 年出版的《诗集》奠定了他的世界性声誉。

格雷夫斯自言写诗是为了自娱，而写其他作品则是为了谋生。他的作品里没有现代派的晦涩，他要求诗歌格调清新明快，形式齐整，读者能理解，风度闲雅。在他的诗里，特别是爱情诗，显示出他富有个人特色的个体风格。比如在 1951 年写的《麦秸》一诗中，诗人通过"我"的手指间不

断颤抖的一根麦秸，描写了宁静和激烈，爱和怨之间相反相成，冷隽和热情融为一体的复杂情感。

在战争期间已经成名的**迪伦·托马斯**(1914—1953)是一位受到超现实主义影响的威尔士诗人。他把柯尔律治的浪漫主义诗歌中的神秘和梦幻因素加以进一步发展，又结合了弗洛伊德的潜意识学说，将想像力发挥到极致。1934年他发表的第一部诗集《诗18首》(1934)，其主题均为生命、死亡、性以及三者的联贯性。此后，他又发表另一本诗集《诗25首》、笔下宗教色彩更加深浓。二战爆发后，又写了一系列关于德军轰炸伦敦的诗，如《空袭后的葬礼》、《拒绝为死于伦敦大火中的孩子哀悼》。此时，托马斯已经成名，但是在艾略特和奥登等人的灿烂光辉下，他的成就无法得到预期的承认，他只被认为是一颗不太明亮的诗坛新星而已。他的成就主要是在战后才得到公认。可惜的是，1953年秋，当他旅美作诗歌朗诵时，因酒精中毒死亡。他在50年代初父亲病危时写了一首奇异的哀情诗《不要温情地走进那良宵》，在诗中，他把死亡比作"良宵"，但却愤怒地斥责光明不该消逝，呼唤父亲不要弃光明而求黑暗。他写道：

> 庄重的人将死时，昏花老眼能看到
> 瞎眼会像流星闪耀欣喜，
> 　　狂怒吧，怒斥光明的消逝。
> 　　而你，我的父亲，在那伤心的高处，
> 　　请你用残忍的泪水咀咒我，祝福我。
> 　　不要温情地走进那良宵
> 　　狂怒吧，怒斥光明的消逝。
>
> （参考顾子欣译文）

如果说格雷夫斯是年长一代的诗人，而迪伦·托马斯由于英年早逝而难以代表50至60年代的英国诗坛，那么，我们的目光大概会投向50年代中期的所谓"**运动派**"。"运动派"之名来自1954年10月1日《旁观者》杂志的一篇评论，它把当时一批青年诗人的崛起称之为英国诗歌的一次"运动"，因为他们的诗歌都反对战争年代流行过的启示性浪漫主义诗风，反对艾略特和庞德鼓吹的否定传统的纯试验性诗风，也否定迪伦·托马斯的晦涩的意象。这批诗人中最重要的是菲利普·拉金，其他人包括伊丽莎

白·詹宁斯、唐纳德·戴维、汤姆·冈恩等。

运动派诗人大多受过高等教育，崇尚传统的诗风，所以写出来的诗都有较严格的韵律、严谨的诗节和流畅的语言。他们不抱庞德和艾略特那种创一代诗风的雄心壮志，不像他们那样在作品中掺入大量哲学概念以炫耀博学。他们崇尚英国的本土诗风。例如，拉金极力推崇的，是哈代那种朴素和深刻。

菲力普·拉金(1922—1985)是“运动派”诗人中的第一才子，属于战后崛起的最优秀的英国诗人。拉金早期的作品受到叶芝的影响，较为朦胧。但到了50年代，他开始推崇哈代的笔法，务求写得具体而准确，简练达意，技巧娴熟，但不追求惊人的词语。

以他最有名的《降灵节婚礼》一诗为例，诗歌具体准确的语言把英国50到60年代的破败景象描写得那样鲜明，虽以一斑而足以窥豹。诗歌一开始，诗人就以目击者的视角，向我们描绘了降临节经过街头和乡镇时，“热浪熏人几英里”，“河上漂着工业废渣”，然后他看见：

> 一间温室闪过，很别致；树篱时下时上：
> 不时地传来一股青草味，
> 冲刷掉帆布扣住的车箱里的臭味，
> 直到又一个小镇没有特征的新镇
> 用方圆几英亩的废汽车迎接我们。
>
> (参考王佐良译文)

他的短诗《日子》更别致，简练之中把握了英国人生活的要害问题，平实里显示了深刻的思考：

> 日子有何用？
> 日子是我们的生活场所。
> 它们来了，它们把我们唤醒，
> 一次又一次。
> 在日子里面是快乐的：
> 除了日子我们还能在何处生活？

啊！为了解答这个问题
引得牧师和博士
穿着长长的外套
在田野上奔波。

诗中的失望而无奈的情绪跃然纸上。在英国社会经历着从日不落帝国没落为二流国家的历程中，拉金以枯燥沉寂的诗行诉说人生的悲怆。

拉金写了很多诗，但笔下几乎见不到一片绿叶，也许这就是拉金笔下英国社会的写照。从这一点上更可以看出，拉金的技巧和他的诗所描述的内容是融为一体的。拉金和运动派的其他诗人们用这种闲静的风格准确而具体地写出50、60年代英国的景物和时代情绪，终结了从20年代开始统治英国诗坛的现代主义诗风，回归到哈代为代表的另一种英国传统。

就诗歌风格而论，拉金的诗是对现代主义，甚至也是对浪漫主义的反拨。在经历了长期的咏叹和象征之后，出现了拉金这样用庭院闲谈语气抒写社会和人生的大众诗人，这确实是诗风的大转折。

但是，拉金在70年代中期停止了在诗坛的耕耘。

另一位活跃于50、60年代的英国诗人是**特德·休斯**(1930—1998)。休斯出生于约克郡，1956年与美国女诗人西尔维亚·普拉斯结婚，1957年以诗集《雨中鹰》一举成名，此后出版了十余部诗集，如《牧神》、《木神》和《乌鸦》。1984年12月，英国女王授于休斯桂冠诗人称号。休斯的诗歌风格是站在当时英国诗坛的主流"运动派"的对立面，因此这件事在一定意义上标志着"运动派"在诗坛优势的衰退。

休斯的父亲和叔父参加过第一次世界大战，休斯从小就熟悉战争的残酷性。休斯本人在第二次世界大战期间也当过两年兵，两代人的战争经历在休斯身上浓缩为对战争的掠夺本质和残酷性的厌恶。休斯的诗集简直可称为一部动物寓言集。诗里的主角不是人，而是各种动物：乌鸦、鹰、美州狮、狐狸、狼、熊、牛、马等等。这些飞禽走兽不是起点缀作用的意象，而是诗歌的本体，象征着诗人的各种影射的寓意。

在名作《栖息着的鹰》(收于诗集《牧神》)这首诗中，诗人通过鹰的自述，写出了鹰高踞"森林之巅"，静观猎捕时机时那种无声无形，貌似懒散实则紧张机敏的形态。作品这样描绘鹰居高临下的感觉：

我的双爪牢牢地攫住粗糙的树皮。
宇宙的全部造化
是我的利爪和劲翅：
如今我的脚下是整个造化。

我展翼直冲霄汉，在苍穹缓缓盘旋
我随意捕杀，万物皆为我有。
我的躯体内没有区分是非的必要，
我的行当就是把人家的脑袋撕下

把死亡一一分配。
我的飞翔路线
直穿活物的骨骼。
我的权力毋须论证。

（参考张中载译文）

多么自豪，目空一切，主宰万物。鹰的高傲、残忍和君临天下使人自然而然地联想起人类社会里的许多现象。这首诗可以视为英国自劳伦斯以来最直接渲染暴力的作品。

休斯对动物界自小就有浓厚兴趣，他对自然界的敏锐的审美意识，使他能敏锐地感觉到资本主义世界尔虞我诈，弱肉强食的社会现象及其本质。对理性和野性融为一体的赞美，对鲜血淋漓的暴力和荒凉景况的生动描绘构成休斯诗歌的一大特色，使读者联想到：动物与人在本质上的某些相似性。动物毫无顾忌地表现出最基本的生存竞争和弱肉强食的丛林法则，而理性的人却往往用假象或虚伪的外衣掩盖这种实质，因而在作品中出现的形象往往是有气无力的，比起那些凶猛的动物来反而缺少生命的原始力量。

在他的代表作《雨中鹰》里是这样将人与鹰作对比的：人陷入了泥潭，每一次"从大地的吞咽中拔出"脚步，便立刻又被泥土"陷绊住脚踝"，而鹰却"毫不费力地高悬着平静的眼睛。/双翼在轻松的恬静中包容宇宙造化。/沉稳得宛如幻景在流逝的风中。"（参考林骧华译文）

如果说，50年代的英国诗歌是以拉金为首的运动派占据了主导地

位，那么，自从50年代后期休斯以《雨中鹰》一鸣惊人之后，英国诗风亦从淡雅而开始向豪放雄浑转化。而到了60年代初，随着《牧神》、《动物诗集》、《木神》和《乌鸦》这几本诗集的相继发表，似乎特德·休斯的势头已略占优势。

70年代以来，休斯仍笔耕不缀，发表的诗集有《穴中乌》(1975)、《四季歌》(1976)、《沼泽城》(1979)，《河流》(1979)等；题材越来越扩展，在诗歌创作中不断有所创新。在有些诗里，诗人已经开始从动物描绘中逐渐走出来，落实到人的命运中去。例如在《七愁》这首诗中，诗人伫立窗前，感叹秋天园中的残花，哀怨在"脸上的皱纹"中"岁月堆积 / 像一座卖儿童用品的 / 破旧的集市"，表达了对暮年的恐惧和悲哀。

当然，我们说拉金和休斯代表了英国诗在50、60年代的两股主流，并不是否定其他英国诗人的重要性。

例如，在以拉金为代表的"运动派"里，重要人物还应包括汤姆·冈恩、唐纳德·戴维和金斯利·艾米斯。其中，汤姆·冈恩作为运动派诗人在50年代时名声几乎跟拉金不相上下。他的诗风与拉金不同。拉金作品的主题往往是消极的，集中表现老年、死亡、失败、孤寂等感情，往往给人以无可奈何的解嘲和失落。而冈恩的诗歌创作则努力表现人类生存的艰辛困顿以及与之相呼应的英雄主义，在虚无主义的体验中寻找积极的时代精神。由于冈恩长期居住美国，有批评家将他称之为"大西洋或盎格鲁美利坚诗人"。他以计算音节数目为标准作诗的方法显然受到美国现代诗歌的影响。

再如约翰·贝奇曼，他是桂冠诗人，但并不归属于某一流派，而是自行其道，自得其乐，喜欢描写英国城市周边区域人民的传统生活。他用素体诗写了长篇自传《为钟声所召》(1960)、《高与低》(1976)和《空气转冷》(1972)，受到奥登和拉金的赞誉。

而与特德·休斯同为"小组派"成员的英国有名诗人包括乔治·麦克贝斯、菲力普·霍布斯鲍姆以及爱德华·路西史密斯等。

60年代"小组派"中成长起来的诗人，如彼得·波特、彼得·雷德格洛夫和乔治·麦克贝斯到70年代以后变得更加活跃。还有一批擅长写短诗的诗人，如伊恩·汉密尔顿、雨果·威廉琼斯和戴维·哈森特，他们受到世纪初意象派的影响，努力用短小的抒情诗和精炼的具象的语言去捕捉瞬间的意象，往往表达伤感和忧郁。

此外，现代主义虽然已走向衰败，但也并没有完全消失，还有若干年轻诗人汲取了庞德的创作思想和审美标准，借鉴美国黑山派诗歌理论，在形式上进行标新立异，创造出晦涩难解的朦胧诗。

当代的英国诗坛，是一种多元共存、各具特色，地域化趋势明显的局面。虽然比不上小说创作那样生气勃勃，但也呈现出另一种百花齐放的繁荣。从时代精神的角度看，真正能反映70年代以来的英国精神面貌的诗歌应该要从谢默斯·希尼开始。希尼是北爱尔兰诗人。二战后在北爱尔兰争取独立的力量不断掀起各种形式的斗争，形成北爱尔兰长期动乱的政治局面，也培育出一批有才华的青年诗人，其中最突出的是希尼。

谢默斯·希尼(1939—)的早年诗作充满了对童年的回忆，对养育他的故乡的眷恋，以及对爱尔兰农庄文化的自豪。在《搅奶日》一诗中，他以带感情的诗行描绘他母亲带领全家在农庄工作的生动场面：

> 厚厚的一块干片，条纹粗糙，像脱落的石灰石，
> 在四只罐子上慢慢硬化，
> 罐子像大型陶制炸弹，站立在小小的厨房里。
> ……
> 出来了，四只罐子，沉甸甸的奶油唇皮
> 和白色的内容都倒进消毒过的搅奶桶。
> 搅奶棍，像一根巨大的威士忌调酒棒，
> 插进桶里，尺寸和桶盖正相配。
> 我母亲第一个上来，定下搅拌的节奏，
> 沉重的搅拌声持续几个小时。手臂酸了。
> 手上起了泡。脸上和衣服上溅着了
> 一块块软垂的牛奶。

诗人描绘了一幅质朴的农家乐图景。当然，诗人也没有忘记乡村景象的另一面——那些不幸的人们。例如《饮一口水》这首诗中描写了一位疾病缠身的老妪每天步履蹒跚地到水泵边来汲水，表现了老人生活的艰难。

北爱尔兰是英国的一个民族和宗教斗争非常激烈的地区，"共和军"和政府军经常发生武装冲突。笃信天主教的希尼的家庭经常受到当局的侵扰，这样的生活环境在诗人的作品中必然留下深刻的印记。例如《警察

来访》这首诗就记录了诗人儿时的回忆，作品将骑着摩托车上门收税的警察傲慢无理的神态描绘得活灵活现。多年以后，当希尼回忆童年这一情景时，"粗黑的"摩托车手把、"闪闪发亮的拉杆"，"警棍挂钩"、"沉重的账本"等细节和警察的每一个动作都历历在目，可见以天主教信徒为主的爱尔兰老百姓与英国政府之间的深刻矛盾在孩子心中留下了深深的烙印。

希尼的根深深地扎在爱尔兰的文化土壤上。但是，他又是在英国的传统文化教育下成长起来的，作为诗人，他想在两者间找到一个共同的切入点。他的早期诗集《自然主义者之死》(1966)、《通向黑暗之门》(1969)和《北方》(1975)中有浓郁的乡土气息和民族意识。但是，为了使北爱尔兰天主教文化与英国传统文化能有机地结合起来，他在不断地摸索一种新的诗歌语言和创意。他企图从对民族文化的追溯中找到这种创意，往往倾向于把诗提高到哲学和象征意义的高度，进入抽象的纯理性境界。一次，他参观一具从丹麦的格劳拜尔地区乡村的泥炭地里出土的男尸，得知该男尸是宗教仪式上献给繁殖女神的牺牲(喉管被割断，以便使鲜血喷涌，从而向女神表示崇敬)。面对着不幸历史的见证，希尼有感而写成《格劳拜尔人》(1975)一诗：

似乎他曾被灌进
柏油，他躺着，
头枕着泥炭，
好像在哀泣

他自己成了一条黑色河流。
他的手腕的纹理
像久埋地下的泥炭栎。
他的脚后跟

像玄武岩制成的黑蛋。
他萎缩的足背，
冰冷，如大鹅的脚
如沼泽地里潮湿的块根。

这样一具奇特的尸体使诗人感到了生与死的深不可测，时间恍惚在消失。他叹道："谁会说如此生动的 / 面貌是'尸体' / 谁会说如此深不可测 / 的安祥是一个'死人'？"

希尼无疑是当代英国诗坛的明星，企鹅出版公司1982年版的《当代英国诗歌》把他排在首位，把他的诗歌作为英国诗歌的主旋律。1995年希尼获得诺贝尔文学奖，更确立了他作为诗坛主将的地位。上面引的这首《格劳拜尔人》是希尼的《沼泽人》系列诗中的一首。丹麦考古学家格洛勃记载了在裘特兰半岛的沼泽地泥炭层中埋藏着古代被杀害的人的尸体。希尼读了这本著作，得到了一种历史的透视。从历史的视角，可以看到人类暴力行为的深远的根源，可以上溯到远古部落的祭祀仪式和迷信思想。只有把这些可怕的事发掘出来，用哲学和历史的眼光加以审视，也许才能使当代的人们头脑冷静，恢复理性。

从这样的哲学和历史视角看希尼的诗歌，我们可以看到其诗风与这种认识的一致性。他不写浪漫主义的田园小诗，因为现实中缺少这种浪漫的内容。他也不走现代主义诗的试验形式和标新立异的路子，因为现实世界在诗人周围是那么的冷峻。他的诗歌简洁有力，使用传统的格律，每一个词都经过洗练，凝聚着使命感和历史意识。

二次大战后的英国戏剧 二战后的英国，信仰危机进一步恶化；旧的宗教、文化、道德已是昨日黄花，正随历史漂流而去。在这个充满危机和对抗的时代，英国的戏剧家们，尤其是年轻的戏剧家们，继承英国现实主义的传统，继续在舞台上道出文学家"入世"的心声，或发出"救世"的呐喊。奥斯本让他的吉米"愤怒"地回顾过去，在舞台上畅快地宣泄他的恶毒诅咒与谩骂。但更多的戏剧家却用超现实主义的手法去表现现实生活的主题，力图回答那个千年未解的难题：我们到底是谁？我们在这儿做什么？贝克特、品特以及斯托帕德等人在他们的戏剧中加入黑色喜剧成分，在传统的重大严肃题材中发掘幽默，将恐惧、禁忌或压抑的愤懑敷衍成喜剧，从而创造出一个崭新的流派——荒诞戏剧。这或可以视作西方人的愤懑在戏剧中的最高级表现。只要还能将愤怒诉诸于文字或声音，那还不算特别愤怒；怒而无言以对，无声以泣，才达其极。此时也是愤怒之人极其无可奈何之际，不得已而转求其次，以讽代怒，以笑代泣。

撒缪尔·贝克特(1906—1989)于1906年出生于都柏林附近的一个新教中产阶级家庭。自幼受到良好教育。1927年，他毕业于都柏林三一学

院，获文学学士学位。1928年，贝克特赴法，在巴黎高等师范学校教授英语。1930年，贝克特重返三一学院，获文学硕士学位，并留校教授法语，1932年，贝克特辞职，开始专门从事写作。1937年，贝克特定居巴黎。

贝克特的第一部作品《婊子镜》是一部带十六个脚注的九十八行诗歌，发表于1930年。二战前夕，贝克特发表了他的短篇小说集《少刺多踢》(1934)和第一本小说《莫菲》(1938)。在二战中，贝克特完成了他的第二本小说《瓦特》并于1953年出版。二战后的几年，贝克特完成了他的长篇叙事体三部曲：《莫洛伊》，《马隆之死》和《无名者》，并分别于1951年和1953年出版。

贝克特在1947年便写过一个三幕剧本《伊留塞里亚》，但未能发表。《等待戈多》写于1949年，1952发表，1953年1月5日在巴黎巴比伦剧院上演，同年8月3日，在伦敦艺术俱乐部剧院上演，一举哄动。这以后，贝克特将主要精力转向戏剧创作，包括广播剧、电视剧，以及电影剧本，先后发表的戏剧有《最后一局》(1957)、《克拉普的最后一盘磁带》(1958)、《美好的日子》(1961)、《戏剧》(1963)、《来来往往》(1966)、《一段独白》(1979)，以及《俄亥俄即席演说》(1981)，发表的广播剧《所有受难的人》(1957)，《余烬》(1958)，和《不是我》(1975)。贝克特于1969年获诺贝尔文学奖。

被称为英国荒诞派戏剧第一剧的《等待戈多》试图通过描述人类一大堆无聊可笑的动作，说明人类存在的荒诞性。用贝克特自己的话说："一个人不能再谈论什么存在，一个人只能谈谈混乱"。但是，混乱是没有任何意义的，为了使我们的"混乱"变成有意义的"存在"，我们人类自己必须给"混乱"赋予它本来不具有的意义，就像《等待戈多》中的弗拉吉米尔和埃斯特拉冈一样，把他们所做的一切都赋予一个最终意义：等待戈多。这样，贝克特的《等待戈多》就成了萨特存在主义哲学的最好的文学诠释之一。

《等待戈多》的全剧核心在于等待"戈多"，至于"戈多"是谁，他是否就是上帝，是无所谓的。这是因为既然人类存在的意义本系虚无，那么，"存在"只具有"赋予"的意义，而不是"本身具有"的意义。贝克特似乎就是这样故意和观众以及剧评家们开了一个小玩笑，故意不给"戈多"赋予一个确定的意义。实际上，他也不可能给出一个确定的意义，否则，贝克特不就等于和自己的存在主义哲学"荒诞"起来了吗？此外，这出戏语言晦涩，

口语体短句居多，富含典故、暗喻，故歧义重生，寓意丰富，增加了“戈多”意义的不确定性。

戏一开始，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈首先要回答这样一个问题：“我们在这儿做什么”？回答：“我们正在等待戈多的到来”。有了这个“等待”，他们所做的一切都有了意义。弗拉吉米尔认为，等待戈多不是他们的臆想，而是“戈多”自己的指示。弗拉吉米尔告诉埃斯特拉冈道：“他说在那棵树旁等”，但是弗拉吉米尔又接着说：“他没有说死他一定要来”。于是，作品开始令我们怀疑起这等待的意义来了。特别是通过弗拉吉米尔和埃斯特拉冈的对话，我们知道他们二人对过去的记忆是极糟的，于是，我们对弗拉吉米尔的说法更有了怀疑的理由：弗拉吉米尔和埃斯特拉冈不知道“戈多”是否说过他要来，他们也不知道他是否会来。于是，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈就处于这样一种尴尬境况之中：他们既不知道自己的过去，也不知道自己的未来，他们唯有的只是当下的等待。

但是，漫长的等待，哪怕是“有意义”的等待，也是难捱的。面对相会“戈多”前的永恒的“时间”和“虚无”，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈简直无法打发，痛苦非常。在等待中，他们发现了人类的“孤独”、“无聊”；在等待中，他们发现“奋斗无用”，“人生来如此”，“世界本质不变”；一如弗拉吉米尔所说：“什么也没发生，什么人也没来，什么人也没走，这真可怕”。

这漫长的苦苦等待的主题也反映在《等待戈多》的重复结构之中。第二幕基本上是第一幕的重复。两幕的布景和等待的时辰完全一样，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈继续在无聊的对话和可笑的动作中等待“戈多”的到来，他们仍然是欲走不能走，欲死不能死，处于永久的无结果的等待之中。在第二幕结束时，“戈多”的信使又带来口信说他今晚不来，“但他明天一定会来”。于是，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈也就还要等待下去。

剧本在阴沉悲观的基调中涉及到了关于“存在”这样一个形而上问题，贝克特的回答是一个怀疑论者的答案，但在怀疑中又给人一丝希望。首先，在等待中，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈找到了打发时间的各种法子：回忆、引经据典、观察分析、研究“戈多”、讲笑话粗话、说梦、骂架，于是，空虚得到填充，生命得到充实。其次，在等待中，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈认识到，尽管他们最终也会死去，“像数十亿其他的人一样”，但在走向十字架以前，他们可以“冷静地谈话，因为我们不能保持沉默”，“我们无穷无尽”。在第二幕中，弗拉吉米尔和埃斯特拉冈有如下一段对话。

弗：我们有理性。

埃：所有这些死者的声音。

弗：他们发出声响如翼。

埃：如树叶。

弗：如沙粒。

……

弗：活着对他们来说不够。

埃：他们必须谈论它。

弗：死亡对他们来说不够。

埃：是不够。

确实，人类不能像虫豸那样活着与死去。他们要发出点儿声响，尽管无垠的宇宙和时间将会淹没他们那“如树叶”、“如沙粒”的微弱声响，他们也要在其中留下自己曾经活着过的痕迹，哪怕一丝也好。

贝克特在总结自己的戏剧作品时指出：“我的创作就是尽可能充分地发出基音，此外，我不再承担任何什么责任”。《等待戈多》就是这样的基音，它表明了一位优秀的剧作家对人生的另一种严肃思考。也许，关于“存在”的问题并不那样糟糕。贝克特帮助我们认识到了“存在”的荒诞，也就说明我们可以超越荒诞。

约翰·奥斯本(1929—)于1929年出生于伦敦的一个商业艺术家家庭，曾就读于贝尔蒙他学院，获教育学证书。1948年，奥斯本做了一名戏剧演员，但不久，就开始在剧本创作上一试身手。在与人合写了两个剧本后，奥斯本于1956年创作了第一个独立完成的剧本《愤怒的回顾》。剧本于当年5月8日在伦敦皇家宫廷剧院上演，震动英国剧坛，被称为“现代英国戏剧的里程碑”。

自从《愤怒的回顾》出名后，26岁的奥斯本自己也在戏剧评论家圈子里被冠以“愤怒的年轻人”之称号。此后，这个名称很快便被广泛用于战后的整整一代对现实不满的文学青年。仿佛是要证明自己是名副其实的“愤怒的年轻人”，也仿佛《愤怒的回顾》剧中的吉米还未将愤怒宣泄够似的，奥斯本后来的几部剧本也以孤独、失落、不满、愤怒的年轻人为其主人公，如《卖艺人》(1957)描写了失望、毫无出息、又无法与他人交流的年轻

喜剧演员,《路得》(1961)描写了与父权及宗教权威愤怒抗争的年轻的路德,《承兑的契约》(1966)描写了一位公然蔑视上帝的圣徒。但是,50年代的英国年轻人到底因什么愤怒呢?

确实,《愤怒的回顾》剧中的主人公吉米·波特似乎没有什么可愤怒的,至少表面上看来如此。25岁的吉米有一张大学文凭,一个属于自己的糖果店,一套一居室公寓住房,和一位有教养的、出身于中产阶级家庭的妻子。在50年代的英国,这可算作是小康之家了。可是,物质生活的基本保障只能满足人的生理要求,却代替不了人所需要的心理和精神食粮。肖伯纳时代人民大众的物质匮乏在半个世纪后的英国已不复存在,代之而起的是一个富足的社会。但是,富足并未能像早期的社会主义者所预言的那样解决人类不幸福的问题。《愤怒的回顾》剧中的吉米可以说就是这种人类新的不幸的总代表。

吉米的妻子艾莉森有一段非常精辟的分析,揭示了这种危机的根源。她对父亲,一位从印度返英的退休英军上校说:"你感到痛苦是因为什么都变了。吉米感到痛苦是因为什么都没有变。你们二人谁也不能正视它。什么地方一定出了点儿毛病,难道不是吗?"

英国社会确实出了点小毛病。旧时代已经过去,新时代却不见踪影。对于艾莉森的父亲雷德芬上校这株"爱德华时代荒原上残活下来的古老植物"来说,世道变化太快,但对于吉米这样的战后新一代来说,世道变化得太慢。他们全都感到个人在社会力量前的无能为力。对此,年迈的雷德芬上校只好无可奈何地观望,但年轻的吉米却愤怒地咒骂。

吉米感到战后的英国城市生活平庸难捱。他星期天无所事事,只有读报解闷,但又认为报上的书评篇篇雷同,毫无新意。于是,他叫道:"上帝,我多么恨星期天呀!它总是那么压抑,总是千篇一律……我们的青春正在悄然溜失"。他真想有"一点儿普普通通的人类热情"。他捶胸顿足地喊道:"哈利路亚(意即"赞美我主")!我是活着的!"吉米大学毕业,但现在却开了一家糖果店,虽无缺吃少穿之虞,但肯定与他的抱负相去甚远。他感到空虚。他说道:"我认为我们这一代人不会再为光荣的事业去献身了……再也没有什么光荣勇敢的事业了"。于是,他生气了,他愤怒了,他把愤怒变成尖酸、刻薄、毒辣的叫骂,向四周的人泼洒去,以使他们感到他的存在。

尤其让他不能容忍的是,竟无人理睬他的愤怒,更无人理解他的愤

怒。亲人和朋友的淡漠令吉米更加愤怒。他恶毒地咒骂妻子艾莉森"谄媚、迟钝、怯懦",咒骂岳父母"好斗、自傲、狠毒",咒骂帮手克利夫"无知"。他对艾莉森挑衅地说:"我们为什么不吵架?这是我仅会干的事了。"他无不悲哀他说:"无论我做什么都不能激怒她,甚至我现在倒地死掉也不能激怒她"。吉米最后对他身处的现代世界总结道:"没有人思考,没有人在乎。没有信仰、没有信念、没有热情。只不过又过了一个星期日夜晚而已"。

应该指出的是,吉米与艾莉森都是很"前卫"的青年:吉米对于艾莉森和他相好之前居然是一个处女感到气愤,"他好像认为一个未与男人睡过觉的女人会玷污他似的"。而艾莉森在发现了女友海伦娜与吉米的私情后,便和后者抢着把吉米让给对方。可是,尽管吉米和艾莉森意气相投,他们却仍然不能共同面对生活中的危机,吉米的愤怒宣泄以及艾莉森压抑着的愤懑,使这个两口之家变成了一座"疯人院"。

具有讽刺意味的是,在艾莉森出走,吉米同较传统的海伦娜同居后,吉米的感觉悄然起了变化。他不无感慨的说:"我要关掉这该死的糖果店,我们要一切从零开始。我们要离开这地方"。可是,现实却又跟吉米开了个玩笑。怀孕的艾莉森失去了胎儿,带着悔恨和负罪感回到吉米处。海伦娜和艾莉森都令人吃惊地宣布自己将离开吉米,因为她们都认为对方更有权利和吉米在一起。但海伦娜却更坚定,她说:"我相信善与恶,但我也没有必要为此道歉。现在这是一个非常现代、科学的信念了,他们就是这样告诉我的。但是,就我的一切信仰和愿望而言,我做的事还是错的,也是邪恶的。"然后,她毅然决然地离开了吉米。

终于,这对非常"前卫"的年轻夫妇又重新团聚。面对因失去胎儿伤心欲绝的艾莉森,吉米以一种自我嘲弄但又温柔的语言说道,他们将一个像熊一个像小松鼠似地共同生活,整天吃着蜜糖和松果,躺在阳光下,歌唱他们温柔的家。但是,愤怒的吉米能在这个他"生不逢时"的时代建立一个温柔的家吗?

哈罗特·品特(1930—　)出生于伦敦东区一个裁缝家庭,父亲是葡萄牙裔犹太移民。品特幼时在学校便时常参加戏剧演出,极得一位热心的戏剧教师喜爱。16岁进入皇家戏剧学校学习,后又进演讲及戏剧中央学校学习。1949年成为一名职业戏剧演员,在以后的十年中,一直采用艺名"大卫·巴伦"在伦敦以外的各剧院演出。

品特的戏剧创作生涯开始于 1957 年，在这一年，他写了第一个剧本——独幕剧《房间》。该剧描写了一对随时可能被逐出房外的佃户夫妻，他们的生活始终处于某种神秘的外来危险的威胁之中。这个主题成为品特许多剧本的架构，以至于他的作品被人称为"危险喜剧"。品特一生中共创作了 30 部剧作(含广播剧)，其中《生日晚会》(1958)、《送菜升降机》(1959)、《看守人》(1960)、《归家》(1965)、《背叛》(1978)、《大山的语言》(1988)，以及《月光》(1993)等较著名。

品特的"危险喜剧"与贝克特的《等待戈多》有异曲同工之处。"危险喜剧"往往发生在离群索居的地方：城市的破房或地下室、乡村、海边。剧中人物往往只有两个，他们在期待着发生什么事。环境不断变化，剧中人也随着环境的变化而发生相应的变化，于是，人物的个性和内心世界就在等待中发展和凸现。在品特的剧作中，快乐与危险共生，轻松与恐惧俱存。嘻闹中透出对人生意义严肃的思考，严肃借喜剧般的对话与动作得到发挥和展开。品特的剧作属于荒诞派戏剧这一类型。像一切荒诞剧本一样，剧中人貌似漫不经心的对白和一个看似不起眼的动作都可能隐藏着难以捉摸的深层寓意。就像《看守人》中的一个角色说的那样："我不能在表层意义上理解你说的每一句话。你说的每一个词都有多种解释"。于是，在品特的剧作里，现实变得飘忽不定，语言也失去了廓清与沟通的功能，反而变成理解的障碍。

独幕剧《送菜升降机》(1959)就是这样的一出"危险喜剧"。剧中仅有两个角色，格斯和本，一对属于某一组织的杀手。他们潜伏在一地下室里，等待着上司的命令和被杀害对象的到来。最后，命令终于下达了。可是，作弄人的命运却让杀手之一的格斯变成了另一个杀手本的杀害对象。这个结局，是格斯和本始料未及的。在剧尾，他们惊愕地相立而视。哑口无言，直至幕落。这个结局，也是观众始料未及的，在惊愕之余，他们不仅要问，这出剧到底有什么意义？

《送菜升降机》自始至终笼罩在一种诡秘的气氛之中：抽水马桶注水时间太长；地下室门底下塞进装在信封中的一盒火柴；送菜升降机在地下室和地面以上的楼层之间缓慢穿行，下行时带来顾客的定餐指令；悬挂在墙上的话筒传来上司的指令；格斯外出取水再推门进屋时，其外套、领带及左轮手枪均被人扒下。格斯和本争吵了许久，也未能弄清这些事件的含义，但这些事件确实发生了。这时，他们就像他们在戏开始时读着报纸

上那些奇特的"新闻"时一样莫名其妙。他们每天生活在一大堆孤立、破碎、神秘而又毫无意义的事件之中。他们绞尽脑汁,企图参透这些事件的意义,从而确立它们之间的联系,但一切努力都是徒劳的:现实如磐石一样坚硬,人类的智力无法穿透。

剧中不可解释的神秘事件也说明了格斯和本对他们在这个世界中所处的可怜地位既无知又无奈。这对无情无义的杀手,既不知道被杀人是谁,也不知道发令的上司是谁,对于被害者而言,他们似乎握有生杀予夺的大权,但他们又同时听命于幽灵般的上司;他们似乎就是一切,但他们似乎什么也不是,因为他们连自己的命运终将如何一点儿也不知道。那么,他们到底是什么?一个合理的答案是:他们是无限长的历史(事件)链环上的一个环节,无限大的命运之轮上的一个齿轮;他们驱动,同时也被驱动,但根本上是被他们看不见也控制不了的巨大的力所驱动。

剧中的格斯和本,犹如《等待戈多》中的弗拉吉米尔和埃斯特拉冈一样,是人类的代表和缩影。在剧的结尾处,品特给本出了一道存在主义的选择难题:他是按照命令杀死格斯,还是放格斯一条生路。本将作出怎样的选择,我们不知道。但是,我们知道,本第一次没有不假思索地执行上司的暗杀指令,他与格斯对视良久,直至帷幕落下。

汤姆·斯托帕德(1937—)出生于捷克斯洛伐克的一个医生之家。1939年,全家迁往新加坡。太平洋战争爆发,日本进犯新加坡,斯托帕德父亲遇害。1942年,斯托帕德随母逃往印度。1946年,其母与一名叫斯托帕德的英军军官结婚,并带着全家随同丈夫到英国定居。

汤姆·斯托帕德先后在诺丁汉和约克郡两地读书,1954年成为记者,专写新闻报道,戏剧评论,以及影评。斯托帕德于1960年开始戏剧创作。先后有《漫行水上》(1964)和《赌徒》(1965)等作品问世。1966年,斯托帕德创作了成名作《罗森格兰茨和吉尔登斯特恩死了》。该剧于当年8月在爱丁堡艺术节由牛津剧团上演,并于第二年4月由国家剧院上演。演出获极大成功,被戏剧评论家誉为"60年代最辉煌的新作"。在此之后,斯托帕德创作了近30部作品(含广播剧和电视剧)。

斯托帕德的《罗森格兰茨和吉尔登斯特恩死了》,巧妙地借用了莎士比亚《哈姆莱特》中的两个微不足道的朝臣罗森和吉尔,反其道而用之,使他们变为自己剧本中的两个主角,上演了一出贝克特式的荒诞喜剧,再次揭示出人类自由意志终将阻挡不了命运铁轮的滚轧,以及人类在自己注

定的命运面前束手无策的窘境。自贝克特以来，荒诞派戏剧的主题就是不断地揭示人类在一种不可理喻的命运前的无奈：无论他们做什么，无论他们怎样做，最终的结果(往往是人类难以接受的滑稽可笑的“厄运”)总是不变。与此主题相关的另一主题是人类在等待最终“厄运”到来时的那种无聊：既然他们所做的一切与最终结果毫无关联，那么，他们做什么都失去了意义，因而，他们也不在乎做什么。

这部作品向观众呈现了一对无论是对自己的命运，还是对发生在自己身边的事件毫无控制力的卑微可怜的小人物。剧本标题表明，罗森格兰茨和吉尔登斯特恩即便是做了主角，也无法改变他们原初的创造者即作者莎士比亚为他们选定的命运。剧中借用的《哈姆莱特》的片断及主要剧情的发展说明，不仅罗森格兰茨和吉尔登斯特恩逃脱不了他们自己的最终命运，就连他们自身的行动和身边发生着的重大历史事件也摆脱不了他们的创造者的制约。一句话，罗森格兰茨和吉尔登斯特恩的命运在冥冥之中早已注定，他们的故事即使重演一百遍，也仍然摆脱不了创造者莎士比亚的旨意。

当然，斯托帕德的作品绝不是《哈姆莱特》简单的翻新与改写。斯托帕德在剧中加入了自己的创造。最有特色的创造莫过于剧中第一幕开始时罗森格兰茨与吉尔登斯特恩玩的掷币游戏了。与《等待戈多》和《送菜升降机》中的主人翁一样，罗森格兰茨和吉尔登斯特恩在无聊的等待中玩游戏打发时间。可是，斯托帕德为罗森格兰茨和吉尔登斯特恩设计的赌钱游戏有其自身的深刻意义，它用现代数学的概率论来阐释罗森格兰茨与吉尔登斯特恩的命运犹如用一个两面硬币博弈的概率一样不可逆转。在游戏中，吉尔登斯特恩连掷硬币 92 次，罗森格兰茨连猜 92 次“正面”，连赢 92 块硬币。这个不同寻常的博弈结局令吉尔登斯特恩感到害怕。他对罗森格兰茨说道：“没有一丝怀疑？……没有一点儿害怕？……除了财富的重新分配外，这一定还意味着别的什么东西”。

从前 92 次掷币情况来看，似乎那铁的 0.5 的概率并没有发生，但这并不意味着 0.5 的概率不再是控制博弈的铁的规律，只不过是掷币的次数还不够多罢了。再掷硬币数次，终于出现了“反面”，吉尔登斯特恩赢了那一天的第一块硬币。概率论终于开始起作用了。但紧接着罗森格兰茨与吉尔登斯特恩的自由也就终结了。丹麦国王克劳狄斯和王后乔特鲁德出现，命他们去监视哈姆莱特的行动。他们于是一下子身不由己地卷人

丹麦王室的血腥阴谋之中，并最后为此送了性命。这一切似乎意味着罗森格兰茨与吉尔登斯特恩的个人行为犹如博弈中的每次硬币投掷一样，尽管可以有这样或那样的不同，但改变不了他们最终将做王室阴谋的牺牲品的命运。“自由意志”可以改变个人一时的境遇，但左右不了他们最终的命运。这个可怕而残酷的概率游戏似乎从科学的角度对西方基督教的天命与自由意志这一对范畴作了再明白不过的阐释，证明人类存在的荒诞性是必然的。

剧本的另一个特点是戏中戏手法的使用，将现实与艺术虚构有机地结合起来，你中有我、我中有你，虚实交融一体，天衣无缝，真正体现了莎士比亚的那句关于人生与舞台关系的名言：“整个世界是一个大舞台，所有的男人和女人不过是演员而已”。就在虚与实的交融之中，吉尔登斯特恩与另一个角色的一段话表明了他这个朝廷弄臣对死亡这个最终命运的恐惧：“没有人死后能再站立起来，没有掌声 / 只有静寂和旧衣，那就是死亡。”在另一个角色列举了古典戏剧中的许多种死亡后，吉尔登斯特恩接着说，“死亡不是浪漫的，死亡不是一个马上要结束的游戏”，而是一个“永恒的无归”，一个“看不见的深渊”。

也许，吉尔登斯特恩的毫无英雄感的死亡观正是20世纪一个无英雄时代的死亡观。罗森格兰茨和吉尔登斯特恩身居朝廷，是与哈姆莱特一起长大的好朋友，但却对眼前发生的巨变的严重性浑然不知，也不愿加以任何理性的思索。当他们带着哈姆莱特跨海赴英时，创造丹麦王国历史从而把握自己命运的机遇就在身边，但他们却不敢抓住这机遇，而是卑怯地放过它。罗森格兰茨说：“我想不出任何有创造性的东西。我只会随声附和”。于是，罗森格兰茨和吉尔登斯特恩——一对毫无信仰、毫无原则、毫无胆识的丹麦弄臣，就这样带着对死亡的恐惧，稀里糊涂地死去了。

第三节　法国文学

法国是第二次世界大战的主战场之一。1941年英法联军大溃败，损失惨重。德国法西斯占领了法国北部半壁江山，南方成立了维希傀儡政权。法西斯的暴行，特别是对犹太人的种族灭绝，令人发指。法兰西民族蒙受了空前的屈辱。1944年，同盟军从诺曼底登陆，在法国领土上与德

国军队展开激战，战火纷飞，横尸遍野。所有这些都给战后死里逃生的法国人留下了痛苦的记忆。另一方面，从 1941 年到 1944 年，法国的抵抗运动展开了可歌可泣的顽强斗争，维护了法兰西民族的尊严，以生命和鲜血为世界反法西斯斗争作出了贡献，对此，法国人又深感骄傲和自豪。这就造成了战后许多法国人心底里屈辱与骄傲相混杂，痛苦与喜悦相交织的复杂感情。法国国民经济在战争中遭受严重破坏，人口锐减，空前的浩劫使不少法国人感到悲哀和绝望，而战后接踵而来的政治危机和社会动荡，又加剧了他们对现实和未来的困惑和不确定感，怀疑否定传统价值观的情绪进一步加剧。

战后建立的第四共和国(1946—1958)期间，法国的政治形势一直动荡不安。从 1947 年到 1954 年的越南战争使法国在政治上和经济上都陷入捉襟见肘的困境。越南战争结束之后，在当时属于法国海外省的阿尔及利亚，民族独立战争又渐成燎原之势，并在法国不同政治势力之间引发了激烈冲突。1962 年，阿尔及利亚独立，法国国内动荡的政治局面得到缓和。然而此时民族解放和民族独立运动已经席卷非洲，这对法国的帝国主义政策是沉重的打击。随着原法属殖民地国家先后独立，法国在非洲的政治存在逐渐削弱，而经济存在也在美国资本咄咄逼人的攻势面前日益萎缩。昔日大帝国的辉煌和现实的黯淡形成强烈的反差，给一部分法国人心理上投下阴影，如恶梦缠绕心头，挥之不去。

冷战期间，世界呈现两极化，而法国则奉行独立的外交战略，与美苏两个超级大国分庭抗礼。法国独立发展核力量，并拒绝在核不扩散条约上签字。1966 年法国退出北大西洋公约组织，更显示了政治上与军事上的独立意志。法美分歧成为西方政治格局中一个引人注目的现象。这种政治分歧，部分是法美两国文化传统的差异造成的，并且反过来给两国的文化差异染上了政治色彩。80 年代后，法美关系有所改善，但是随着苏联的解体和欧洲一体化进程的加快，作为欧洲一体化“发动机”之一的法国，实际上在政治、经济和文化各方面遭受到美国强势政治更大的压力。如何在压力面前保持欧洲的独立地位和法兰西悠久民族文化的特性，成为相当多的法国人所关心的问题。

国内，左翼和右翼围绕立法权和行政权的斗争时紧时松。战时，法国共产党由于坚决进行反法西斯的武装斗争，威信大增，从而在战后成为一支强大的政治力量。然而 50 年代后，它盲目追随苏共，威望每况愈下，苏

联解体后，更面临严峻考验。由于它及时调整了路线和策略，在政治舞台上仍然保留了一席之地。随着法共影响的缩小，许多知识分子与共产主义运动日益疏离。不过，马克思主义的影响仍旧相当广泛地存在。法国知识分子传统的人道主义关怀使他们始终关注社会、关注人类的命运，因此仍旧有不少人努力从马克思的学说中寻找理论支撑或思想材料。法国知识界仍旧是与权力中心相抗衡的重要力量。在这种抗衡中，文学无疑扮演了不容忽视的角色。

20 世纪后半期，西方发达国家的核技术、电子科学、生物科学、信息产业的发展日新月异，带动了思想领域的推陈出新。法国文学家为科学技术的新成果所感染，所激动，感觉到时代发展变化之迅猛，产生了跟上时代的紧迫感。同时，50 至 60 年代，核技术在军事上的广泛运用，冷战的威胁，工业发展的负面效果，使得具有深厚人文主义传统的法国文学家常以忧虑和怀疑的眼光审视现代科学技术，他们的作品经常表现科学技术以及它所支持的现代思想与人性的对立。例如小说家维昂的作品和荒诞派剧作，都以怪诞的手法和讽刺的笔调，表达了这种来自心灵深处的疑惧。从 70 年代开始，工业国家自觉地逐步调整发展生产与维护人的价值之间的关系，环境保护也日益得到重视并取得可观的进步。80 年代以后，冷战结束，核战威胁缓和。在这种情况下，文学作品中对现代科技和产业的忧虑明显淡化，作家们逐渐以平常心态接受了现实的发展。不过疑虑并没有完全消除，作家们仍旧有一种随时捍卫人的基本价值的使命感。

在法国这样一个具有“自由、平等、博爱”悠久传统的国家，对资本主义现存秩序及其思想的体现——工具理性主义的反抗，对资本主义现代文明异化作用的警惕，较乎其他欧洲国家，显得尤为突出。罢工、集会、游行等各种维护人的基本权利和价值的抗议活动此起彼伏。在这些活动中，经常可以看到法国知识精英活跃的身影。1968 年 5 月，巴黎的大学生举行反对新教育法的游行，与军警发生暴力冲突。事态不断扩大，举国震惊。戴高乐总统为缓解危机，提出改革上议院和实行地区化的政治改革方案，提交全民公决。公决结果否定了改革方案，戴高乐被迫下野。五月事件的发生有着深层的社会历史原因。就文化层面说，它与大战结束后 20 多年来文化领域出现的对现代资本主义文明的质疑和批判直接相关。就社会内因讲，它是民众对社会的不满情绪经过长时间蕴积之后一

次火山爆发式的发泄，所以当时有的法国报刊称这个事件是“不满现状运动”。

五月事件的国际国内背景十分复杂，对它的评价至今仍是桩公案。然而，不论如何评价它，它对法国政治和文化发展取向的影响是无法否认的。这次事件后，不论在思想领域或文化领域，总的趋势是，以激烈的态度和方式变革现实的狂热逐渐降温。公众对政治似乎感到厌倦，而知识精英对社会的政治、经济、文化诸方面的考察也逐渐显出冷静的一面，学术气息逐渐浓厚。当然，冷静并不一定削弱批判的锋芒，有时正相反，而是增强了批判的力度。

20世纪后半期是法国思想界异常活跃的时期。在对资本主义现代文明的考察、反思、质疑或批判中，产生了一批重要思想家，存在主义者萨特、梅洛－庞蒂、加缪就属于这个行列。此外，人类学家列维－斯特劳斯(1908—)借用结构语言学的理论研究原始部落的宗教、婚姻、饮食等文化因素，寻觅人类文化的共同结构；文化学者、文评家巴尔特(1915—1980)运用符号学原理考察各种文化现象，揭示其资产阶级性质；结构主义精神分析学家拉康(1901—1981)提出镜像理论，发展了弗洛伊德的学说；哲学家阿隆(1905—1983)站在自由派立场上，从历史哲学的角度批判所谓的极权政治；历史学家布罗代尔(1902—1985)继承了年鉴学派的优秀学术传统，对资本主义社会中复杂社会心态的诸多因素进行了富有启示意义的研究。法国文化在这个时期发生的转型和这些思想家理论的传播有密切关系。70年代以后，又有福柯(1926—1984)、德里达(1930—)、德勒兹(1925—1996)、布迪厄(1930—)、波德里亚尔(1929—)等人先后进入法国思想界的核心，他们的理论为整个西方思想界所密切关注。福柯抛弃了传统历史学的总体方法，以“考古学”的耐心和方法，“挖掘”整理“性史”、“精神病史”、“监狱史”等不为人们所重视的历史“遗迹”，揭示权力话语对人类生活的深刻影响。德里达在结构主义理论的基础上，对以柏拉图为源头的西方形而上学进行“解构”，企图从根本上质疑西方现代文明体系。德勒兹对斯宾诺莎、尼采、柏格森、福柯等人的著作进行了广泛深入的讨论，力图否定柏拉图关于范畴分类的方法。布迪厄对资本主义社会的生产和交换、政治结构、大众传媒以及知识分子自身作了独具只眼的考察，寻找现代生活发生危机的根源。波德里亚尔在企图建立自己的关于资本主义社会的文化符号体系的时候，揭示了“消费”在

资本主义社会中的权力作用。他们的研究不但在法国、而且在整个西方世界都产生了很大影响。所有这些思想家的研究工作都具有无庸怀疑的学术价值和现实意义。他们的思想绝对不乏批判性和建立民主多元格局的真诚,然而最终都未能逃脱为资产阶级意识形态所包容的命运。这种历史的尴尬使这些思想家有时自觉不自觉流露出一种无奈的心态。

自50年代末开始,不但思想领域出现理论林立的局面,其他文化领域也都进入了新一轮改革实验。在绘画方面,抽象画彻底否定了绘画的具象性。在音乐方面,以梅因兹和布莱兹为代表的序列音乐成为现代音乐的象征;在建筑方面,出现了像蓬皮杜文化中心这样尝试打破一切建筑常规,表现现代工业社会特征的建筑。这些改革实验对文学的革新起到了启示和推动作用,同时也从文学的革新中获得自身改革的参照。在文化的改革实验中,人们一度坚信文化的生命力来自不断的自我毁灭,毁灭得越彻底越好。这种极端的话语后来遭到质疑,传统的价值和作用得到更具历史主义眼光的评价。

20世纪后半期的法国文学大致经历了三个阶段。第一阶段是从1945年到50年代中期。这个阶段,二战和抵抗运动成为文学的重要题材。同时,存在主义作家的小说和戏剧作品构成一股强劲的潮流,其辐射范围相当广泛。在存在主义作家和其他一些作家的作品里,创作方法已经发生了变化。例如加缪的《局外人》(发表于二战初,广为流传是在战后)和波伏瓦的《他人的血》,都在叙事手法上进行了大胆的探索。不过在这个时期,作家们比较关注的是思想价值,在艺术手法上虽有创新,却没有大事张扬。第二阶段是从50年代后期到70年代。这个时期,法国文学进行了本世纪又一次重要的创新实验,已有的文学观念和方法受到空前猛烈的冲击。革新派的喧哗吸引了全世界的目光,标新立异的作品层出不穷,其中最令世人瞩目的是新小说和新戏剧(即荒诞剧)。与实验性的创作相伴出现的是新的文学理论和文学批评方法。俄国形式主义得到系统的介绍,精神分析学文学理论得到进一步发展,主题批评进一步丰富,符号学成为文化研究和文学研究的重要理论,结构主义由语言学和人类学进入文学批评,凡此种种,构成了文学理论和文学批评空前的繁荣。总的说,这个时期的法国文学既洋溢着创造活力,又显得喧嚣浮躁。第三阶段是70、80年代以后至今。这个时期,标新立异的鼓噪明显回落,但是前一阶段的实验的成果却不可逆转地融入了当下文学创作的观念和方

法。过分标榜新奇的作品失去了魅力和市场，传统手法的审美价值得到重新评价。主流作家不再以鼓吹标榜与传统彻底决裂为能事，对现实主义等传统方法不再不问青红皂白地加以排斥，更多的是创新与继承的融合。一向坚持传统风格的女作家尤瑟纳尔的作品受到普遍欢迎和极高评价，她本人成为历史上第一个进入法兰西学士院的女性，这件事可以视为这种变化的一个显著标志。图尼埃、勒克雷齐奥、莫迪亚诺等优秀小说家的作品都以创新和传统融合的成功而赢得读者。

存在主义文学 存在主义的迅速传播，是战后法国的一个重要文化现象。从战争结束到1960年这15年间，存在主义的某些重要理论著作，例如萨特的《境遇》(前三卷，1947—1949)、加缪的《反抗的人》(1951)、梅洛-庞蒂的《感知现象学》(1945)、波伏瓦的《第二性》(1949)先后问世，萨特、加缪、波伏瓦的许多文学作品也都在这个时期发表。

法国存在主义的代表人物是萨特和梅洛-庞蒂(1908—1961)，此外，波伏瓦、加布里埃尔·马塞尔(1889—1973)、加缪通常也被看作存在主义者。存在主义是一种哲学思潮，德国哲学家海德格尔运用其老师胡塞尔的现象学方法，对个人的存在以及个人对存在的领悟方式进行本体论的研究，从而创立了存在主义哲学。另一位德国哲学家雅斯贝尔斯也是存在主义的创始人之一。萨特等人对德国存在主义进行了部分改造，他们的哲学思想带有明显的法国文化的特点，最明显的特征是它更关注人的存在的实践性方面，因此海德格尔等人认为萨特的存在主义哲学应该称为“存在”的哲学。法国存在主义构建于大战前，50年代最终完成并开始广泛传播。

萨特是法国存在主义最具影响力的思想家。他从关于存在的“自在之在”和“自为之在”的哲学划分出发，提出了世界是荒诞的(即世界与人所赋予的任何意义无关)、人的存在先于本质、人有选择的自由、他人的存在是自己的地狱等一系列重要思想。按照萨特的理论，人的存在是一种纯粹的偶然，从外部世界找不到任何根据可以证明人的存在的合理性，因而人生在世，时时有一种多余感。仅就这个思想而言，所有的存在主义者可以说是殊途同归。实际上，这种思想反映了当时法国人乃至欧洲人普遍的思想和心理状态。虽然在如何从多余感，或者说局外感中解脱出来这个问题上，萨特与加缪给出的答案不尽一致，然而他们都强调行动，反对消沉。这从萨特的《自由之路》和加缪的《鼠疫》可以看得很清楚。反映

在他们的文学观上，他们都主张关注人生，关注社会，萨特更是明确地提出了"介入文学"的主张。

在存在主义思想家中，萨特、加缪、波伏瓦三人在文学创作上取得了举世公认的成果，他们的作品有时被贴上"存在主义文学"这个标签。必须看到，以一种哲学思想来命名文学，其外延是很不确定的。这里，我们按习惯把"存在主义文学"限定在几位存在主义哲学家的作品范围内，同时在存在主义的思想背景下，介绍几个与存在主义思想有关联的作家。

让－保尔·萨特(1905—1980)是法国20世纪无神论存在主义的代表人物。他的文学与他的哲学一样，是与时代的脉博息息相通的，在第二次世界大战后影响深远。

萨特出生于巴黎一个海军军官家庭，幼年丧父，寄居外祖父家。他三岁时就开始读埃克托·马洛(1830—1907)的《苦儿流浪记》，七岁已能阅读福楼拜、高乃依、拉伯雷、伏尔泰、梅里美、雨果等法国文豪的作品，他是在书籍中成长起来的。中学时代他开始接触柏格森、叔本华、尼采、霍夫曼斯塔尔[①] 等人的著作。1923年，萨特写了两篇短篇小说《病态的天使》和《耶稣猫头鹰》，显示了他的写作才能。1924年，萨特考入巴黎高等师范学校，攻读哲学。但他从未放弃从小酷爱的文学。他自信地宣称："我要同时成为斯丹达尔和斯宾诺莎！"在高师，萨特结识了许多志同道合的朋友，特别是在1928年认识了西蒙娜·德·波伏瓦，从此就结成形影相随的伴侣，再也没有分开过。萨特于1929年获大中学校哲学教师资格，随后在中学任教。经雷蒙·阿隆介绍，萨特于1933年赴德国柏林法兰西学院进修哲学，接受德国现象学和海德格尔存在主义的。回国后继续在中学任教，并陆续发表他的第一批哲学著作：《论想像》(1936)、《自我的超越性》(1937)、《情绪理论纲要》(1936)、《胡塞尔现象学的一个基本概念："意向性"》(1939)，在此期间，他还发表了他的第一部中篇小说《恶心》(1938)以及短篇小说集《墙》(1939)。第二次世界大战中，萨特积极参加抵抗德国法西斯的斗争，并于1939年9月应征入伍。1940年在法国东部洛林地区被俘，被关进集中营，次年逃出，与左派知识分子一起建立"社会主义与自由"反战组织，目的是要集合反纳粹力量，为将来建立一个民主新政体而做准备。1943年秋，酝酿已久的哲学巨著《存在与虚无》出版。这部

① 霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hoffmansthal, 1874—1929)，奥地利作家。

著作标志着萨特无神论存在主义哲学体系的基本形成。战争结束后，萨特与他的朋友们活动频繁，经常在巴黎拉丁区圣日耳曼大街上的花神咖啡馆聚会。1945 年，萨特的长篇小说《自由之路》的前两部《理性时代》和《延缓》出版。同年，以萨特、梅洛－庞蒂、阿隆、波伏瓦等人为主编的杂志《现代》创刊。这份杂志成为存在主义的重要论坛，萨特后来的许多重要作品(如《词语》)都是首先在《现代》杂志上发表的。此时，“存在主义”一词已不胫而走，成为战后法国乃至欧洲大陆一些国家中最有影响的哲学流派之一，并在文学、电影、戏剧诸领域都广有影响。1945 年以后，萨特辞去教职，专门从事写作，而且越来越多地出现在社会活动中。1956 年，萨特与法共公开决裂。1960 年，萨特发表了他的另一部哲学巨著《辩证理性批判》。在这部著作中，萨特表明他不是要抛弃马克思主义，而是要把马克思主义与存在主义结合起来，突出“人”在马克思主义中的地位。这部著作系统地阐明了萨特的历史学和社会学观点。1964 年瑞典皇家学院授予他诺贝尔文学奖，但萨特立即宣布拒绝接受：“我的拒绝并不是甚么仓促的突然行动，我一向拒绝一切来自官方的荣誉。”1968 年以后，萨特几乎不再著述，而是忙于出席集会、发表演讲、会见记者、签署声明，甚至上街游行，叫卖报纸。1971 年至 1972 年间，他花费十年心血的长篇论著《家庭白痴》三卷出版。这是研究 19 世纪法国文豪福楼拜的书，也是萨特的最后一部论著。70 年代之后，萨特身体状况日趋恶化，1981 年 4 月 15 日病逝。出殡时约有五万群众自发赶来护送萨特的遗体到蒙帕纳斯墓地。灵车到达时，墓地已是人山人海，如此壮观的送葬场面，在法国是雨果逝世以来绝无仅有的。

萨特的文学最重要的特点就是主张废除所谓消遣文学和纯粹的感伤文学，提倡作家介入时代，介入社会，因此也有人把萨特等存在主义者的文学称作“介入文学”。萨特的文学作品因此与 20 世纪 20 至 30 年代纪德、普鲁斯特等现代派作家的作品有着鲜明的区别。后者的作品中很少涉及时代的重大政治事件，偏向于人物的主观意识世界。以萨特为代表的存在主义作家不满足于单纯观察内心世界，而要使作品的主人公直接接触时代最重大的社会事件。萨特的文学与他的哲学一样，是与时代的脉搏息息相通的。正因如此，萨特是一个极具特色的文学家：他的文学实际上就是他的哲学的一种表现形式，具体形象地揭示了他的哲学深藏的意义。

1)文学首先是对他人的关系,是交流。

萨特的哲学是入世的哲学,是主张干预社会和人生的哲学,他的文学沿循了这种精神。萨特认为,一个人只要存在,就必须进行选择。作家选择了写作,写作就是证明他存在的行动。作家写出作品是出于一种交流的渴望,这就是一种自由选择,是某种要求自由的方式。但是,一部文学作品要真正存在,还必须显现出来,也就是说,文学作品只有在读者阅读它的时候才有意义,所以文学创造包含两个方面:写作和阅读。文学创造就是交流,“作者和读者共同使这个具体而又是想像的、作为精神作品的具体对象涌现出来,任何艺术都不可能不为别人或没有别人参与”。只有在交流中,才可显现出文学作品的存在。

2)自由是萨特写作的首要原则。

萨特哲学的核心问题是自由,这也是他文学作品的首要写作原则。萨特作品的主人公多是在种种不同处境中进行自我选择的人。他努力要表现处境中的人,一方面揭露那些束缚人的自由的东西,暴露令人厌恶的自在的世界,另一方面又号召人们行使自己自由选择的权利,对自己的行动和整个世界负责。作家是对自由的人们讲话的自由人,他只有一个题材,那就是自由。作家一旦选择了写作,就是介入了自由选择的行动,就负有道德的责任。作家就是处境中的自由的人,他的言语和沉默都有一种分量。这就是作家的社会使命,也就是文学的社会功能。

萨特认为,小说作者不是万能的、无所不知的,他不是替人物说话,解答疑难问题,而是通过小说给人物行动和说话的自由,给读者想像的自由。

3)否定的哲学精神。

萨特的自由出自一种否定的立场,这种否定决定了萨特哲学中希求超越、摆脱自我、摆脱世界的精神。这种精神使萨特的文学作品具有十分强烈的吸引力和震撼人心的感染力。比如,中篇小说《恶心》体现的是对外部世界、即自在的存在的厌恶,也就是对外部世界的否定;独幕剧《禁闭》是对他人的否定,它隐喻的地狱则是对人的存在的否定;短篇小说《墙》实际上是否定人能够正面认识自己的存在。这种否定的哲学精神主宰着萨特的全部文学作品。他否定既定的一切,包括自身,甚至否定自然,要努力超越过去,向着未来进行自由选择。人的自由选择的行动实际上就是对过去和正在变成过去的现在的否定。人是孤立无援的,只有依

靠自己的行动才能通向超越世界和自我超越的道路。外界归根结底是不可改变的,人永远达不到理想的自在的永恒,这也就最终导致对上帝的否定。

另一方面,萨特认为他的文学创造过程本身就是一个连续的、不断否定的过程。因为作家的写作是一种介入自由的行动,行动的过程就与人的存在过程一样,是一个"是其所不是,又不是其所是"的过程。他从不满足于已完成的作品,认为自己与已经写过的东西毫无联系。这体现了萨特的哲学理论对其文学创作的深刻影响:过去成为自在,重要的是向着未来创造自己的存在。萨特忠实于他的自由本体论,不懈努力,在文学领域里辛勤耕耘,就像他所提倡的从空无开始进行选择的人一样,他总是像一个空无所有的初学者从虚无开始进行文学创作。

4)提倡真实的文学。

萨特在《恶心》一书的开头就写道:"最好是逐日逐日地记述事件。记日记就是为了清楚地看待它们,不放过它们的细小差别,那些小事情,尽管看来微不足道,特别要对它们分门别类。应该说出我是怎样看这张桌子、街道、这些人、我的烟袋,因为正是这些发生了变化。"这段话形象地体现了萨特追求真实的精神。萨特的文学追求与具体、真实相联系,要表现最平常情况下的世界面貌,哪怕是最令人反感的面貌,它要塑造的人就是存在于具体面貌中的人,即真实的人,而不是虚构的人物。萨特不追求主题完整、情节曲折、人物典型,而是要着眼于真实性,把世界原原本本地显现出来,把真实的人的心灵和躯壳一览无余地显现出来。萨特认为,不应该把世界和人表现的比现实中的更美或更丑,重要的是要达到意识和感官上的真实,要给人一种活生生的现实感。这是萨特的文学要达到的最高目的。正因如此,萨特在文学创作中始终遵循他在哲学中所运用的现象学方法。他表现的是显现出来的现象,他的任务是描述这些现象,而不是去解释、分析。通过对具体个人的真实描述,说明每个人都应自己造就自己,都应真实地表现自己的存在。

中篇小说《恶心》是萨特的早期作品,也是他自己最满意的一本书。小说采用第一人称日记体的形式,故事讲的是一个名叫洛根丁的人在六年旅行之后来到小城布维尔定居,准备有关 18 世纪的罗尔邦侯爵的论文。在图书馆,他认识了按书名字母顺序阅读书籍的自修生。晚上,他经常去铁路工人餐厅消磨时光,总是听同一张唱片。每当他与老板娘厮混

时，都会想起与他分手四年的情人，那个总是企盼完美时刻的安妮。突然有一天，洛根丁发现自己对周围的一切都感到恶心。他终于明白：恶心就是被显露出来的存在——看来并不美好的存在。不过他还心存一线希望：安妮要来看他。但是，安妮已变成一个笨重肥胖、心灰意懒的女人。他们之间似乎无话可说。洛根丁又处于孤立无援的地步。他周围的那些心满意足的人是那么陌生。他感到再研究罗尔邦侯男爵已毫无意义，他决定离开布维尔去巴黎。

《恶心》要阐述的中心主题就是偶然性——存在和人生的偶然性。洛根丁在六年的"昏睡"后开始有了觉悟，开始感到与"事物本身"的关系发生了变化。这使他在经验的范围内发现了偶然性。这时的洛根丁从反思前的我思出发，体验到与过去相联系的一切价值都被摧毁了。他认识到，人是不可能躲避偶然性的。然后，他又从反思前的我思过渡到反思的我思。公园的栗树根使他认识到，"重要的是偶然性"。安妮代表着洛根丁对过去残留的最后希望，但与安妮的会面打破了这最后的梦想，他终于明白：他是自由的。洛根丁的遭遇预示着他要从头开始去选择自己的行动。《恶心》对偶然性的揭示，对人的内心体验淋漓尽致的描写，体现了萨特对存在的最初哲学思考。这部小说因而在萨特的作品中占有特殊的地位，它起到承前启后的作用。在萨特思想发展过程中，《恶心》是极端否定的重要开端，萨特的小说由此而继续发展：从对存在的体验过渡到实践。由于这部小说以哲学与文学相结合的特点开创了法国现代小说的新局面，因而在发表后的十年中，与加缪的《局外人》一道成为畅销书，也是人们研究最多、解释最多的现代小说之一。

以西班牙战争为背景的短篇小说《墙》也是一部具有深刻哲学含义的文学作品。小说主人公巴伯罗被俘后誓死不屈服，被判死刑，等待死亡。后来，他和敌人开玩笑，故意说战友拉蒙在坟地，不料拉蒙却真的躲到坟地去了，被"受骗的"的敌人捉获。巴伯罗因此免受死刑，他得知真相后不禁发出苦笑。萨特通过对巴伯罗等待死亡的描写，揭示了人的存在与死亡的限制和荒谬性。从逻辑上讲，巴伯罗只有几个小时可活，但他终于逃脱了死亡。因而他最后明白，人永远是"不断处于延缓状态的存在"。死亡从外部来到人身上，又把人改变成为外在的，这就是一个"趋向墙的另一边的过程"。萨特用这个故事说明在人的存在和他可能成为的东西之间存在着一面墙——一面不可逾越的墙，试图逾越这面墙的人只能归于

失败。因此，“没有任何人愿意正视存在”。人的生命是从荒谬开始，人的死亡也是荒谬的，人可以选择自己的存在，但却不能选择自己的命运。人是被判处死刑而又不知何时服刑的存在。

萨特早期的小说创作受到爱尔兰小说家乔伊斯和美国小说家多斯·帕索斯、福克纳等人的影响。特别是多斯·帕索斯，他塑造人物的手法，以及被萨特视为具有革命性的写作技巧，与萨特有关自由的理论相与契合。收在《墙》小说集中的其他四篇也都明显带有这种影响的痕迹。这些小说中的人物与多斯·帕索斯笔下的人物一样，是一种“混血”的存在，处于决定论与自由之间，处于现在与过去、内在与外在之间。如《房间》中的爱娃处于“正常”与“疯狂”两个世界之间；《艾罗斯特拉特》中那个巴黎小职员希求用反人道的行动让自己的名字不朽；《亲密》中的露露（罗拉）不满意夫妇生活外在于“亲密”显示出虚假主动性；还有《一个工厂主的童年》中处于两难地步的主人公，工厂主的儿子吕歇。说自己想说的话这个权利引起信念，而信念奠定了权利，最终是权利逃避了存在而奠定了存在。这些小说均可归入《恶心》同时期的作品。它们致力于描写人的内心体验和情感，不注重情节的曲折和文字的优美，而是要刻画深受存在折磨的各种人物的内心世界。

三部曲长篇小说《自由之路》是萨特战后小说的力作，从一定意义上说，反映了萨特自己介入生活的历程。1949 年，萨特在《现代》杂志中以《古怪的友谊》为名发表了《自由之路》第四部的两章，但通常人们谈到《自由之路》时，仍以三部曲看待它。（1981 年伽利玛出版社出版的《萨特小说全集》把《古怪的友谊》正式列为《自由之路》第四部）。战前萨特在构思这部作品时就明确指出，小说的主题是自由。三部曲的第一部《理智之年》原名为《反抗》，要表现对社会压迫的反抗。与《恶心》一样，这部小说描写的是人的精神危机。小说在平淡无奇的日常生活的背景下描绘了主人公——巴斯德中学的哲学教师马迪厄及其情妇马塞尔、大学生鲍利斯、歌星洛拉、鲍利斯的妹妹伊薇士等普通知识分子的感情体验。马迪厄与马塞尔一起生活，但他发现自己并不爱她，他爱的是鲍利斯的妹妹伊薇士，而伊薇士谁都不爱。马塞尔意外怀孕，当时法律不允许打胎，马迪厄用尽各种方法筹钱让马塞尔暗地打胎。歌星洛拉年老色衰，她爱鲍利斯，但鲍利斯却没有一天不想抛弃她。而洛拉的妹妹则终日为考试担惊受怕……萨特用自然主义的手法深刻地揭示了这些生活在小圈子里的知识分

子的内心世界。他们总是面对令人作呕的丑恶存在，终日感到平庸、无意义生活的压迫，无所依托。这种体验反映了萨特本人的精神危机。马迪厄可说是萨特的化身。马迪厄与萨特、洛根丁一样都还处于选择之前的焦虑中，马迪厄并不真正满足于自己的社会圈子，他想摆脱，但没有采取行动。他是清醒的，是已进入理智之年的人，他意识到自己在动摇，当务之急是去选择，但他没有能迈出这一步。所以，他的焦虑面对自由一无所用，他所意识到的自由也毫无用处。

《自由之路》第二部《延缓》标志着从个体的精神危机到集体的精神危机的发展过程。它一开始就把读者引向政治舞台。《理智之年》中的人物卷入了政治，18个新的人物又出现在读者面前。萨特展现的是1938年9月23日到9月30日这七天中间人物的活动，即慕尼黑条约签字前七天里发生的事情。萨特用变换不定的跳跃的时空描写和意识流手法，为我们展现了混乱、动荡的历史条件下法国知识分子的生活图画。在《延缓》中，马迪厄仍是中心人物，面对动乱的社会现实，他举棋不定，动摇与矛盾更加深化。一方面他痛恨战争，不甘心妥协，意识到了自己对时代和这场战争的责任。另一方面，他又总是感到人面对存在无能为力，注定无法反对集体的疯狂行为，若要反对，就注定不为别人所理解。马迪厄赞成介入，又没有介入。责任与无能的感觉同时存在于他身上，这种复杂的感情反映了萨特及许多同代知识分子的历史心境，马迪厄与他周围的人物成为历史的真实见证人。

《自由之路》第三部原名为《最后的机遇》，萨特在1945年的一次谈话中对其主题做了说明：马迪厄将找到他的爱情和事业。他将以自由的行动进行介入，对他而言，这种介入赋予了世界一种意义。但由于萨特不能把全部内容放在一部小说中，他决定把小说改名为《心灵之死》。萨特在这部小说中把悲剧推上高潮。前两部中的众多人物被迫投入到战争中去，被迫承受民族的苦难。与前两部相比，《心灵之死》更加赤裸裸地把处在灾难、失败、战俘营等最可怕的境况中的人物心灵最深处的痛苦展现出来，揭示了由此产生的最严重的以至病态的疯狂和荒谬的心灵状态：西班牙人高梅茨得知巴黎陷落，产生病态的兴奋，他身在纽约，不知在巴黎的妻儿的消息；他的妻子莎拉与儿子混在难民群中逃难；变态的达尼埃尔竟然对法国的灾难感到快乐，他预言刽子手的时代已经到来，但他又因同性恋而受到折磨；洛拉患了子宫癌，心怀恐惧；她仍爱着鲍利斯，而鲍利斯也

总下不了决心抛弃她去英国；另外还有沙尔罗，他对德国人极害怕但又拿不出办法。这就是在德国人统治下的巴黎知识分子群的缩影。他们每个人都有自己的痛苦、悲剧，都有自己的心灵之死……而马迪厄在经历了种种磨难之后参加了游击队，就是说他最终介入了战争。在一次战斗中，他与最年轻的战士皮奈特退到钟楼继续抗击德国人。他们被包围了，最后只剩下马迪厄一人只身奋战。他下决心坚持15分钟。他在扫射德国人时有一段精彩的内心独白："这一枪是为着洛拉，我不该与她亲密；这一枪是为着马塞尔的，我本应该离开她；这一枪是为着奥戴特，我曾经不要吻她；这一枪是为这我不敢写的书；那一枪是为着我拒绝进行的旅行；另一枪是为着所有那些我渴望憎恨他们而又试图努力理解的家伙。"15分钟后，他倒下了。马迪厄终于抛弃了选择行动前的焦虑，把内在自由介入到行动中，他的行动并不追求什么目的和成功，他唯一追求的是行动，这种行动是一种刺激，是对平庸的反抗。他终于实践了存在主义的最高伦理准则。萨特的这部小说冗长、沉闷，又因使用了意识流跳跃的时空描写手法，更使人感到它结构松散、文字晦涩难懂。但这部长篇成功地完成了萨特要用小说形式论述自由的写作计划，它真实地表现了一个洛根丁式的孤独的、意识到自己的存在和自由的个人，最终怎样走上了集体和介入的自由之路。

萨特的戏剧是萨特文学作品中最引人注目的部分，在法国现代戏剧中占有重要地位。他的戏剧和他的小说不同，非常注重逻辑性和结构的完整，戏剧冲突安排精致，剧情波澜起伏。萨特在戏剧方面的成就和影响远远超过了他的小说。

萨特的戏剧并没有脱离法国戏剧的传统，但更强调对处境的刻画。这种戏剧与心理戏剧是相对立的。它试图展示当代人面临的问题，突出表现人在进行选择而产主焦虑的那个时刻。萨特把这种戏剧命名为"处境剧"，也有人称之为"自由剧"。最形象又最精辟地体现萨特关于处境与自由及其相互关系思想的剧本当属1943年发表的《苍蝇》。

《苍蝇》借用古希腊神话，以古喻今。阿伽门农与克吕泰涅斯特拉之子俄瑞斯忒斯三岁时被逐出故乡阿尔戈斯城。他的母亲与情夫埃癸斯托斯合谋杀害了阿伽门农，夺取了王位。十几年后，俄瑞斯忒斯回到故乡。他看到故乡到处飞满苍蝇——从谋害阿伽门农那个罪恶时刻起，苍蝇就没有离开过阿尔戈斯。诸神派遣来的苍蝇象征着埃癸斯托斯的杀人行为

使全城都承担着悔恨。俄瑞斯忒斯站在原来属于自己的宫殿前,心中充满仇恨和行动的欲望。他唯一的妹妹厄勒克特拉多年来在宫中像奴仆一样生活,也没有一天不盼望哥哥回来惩罚罪人。但是,主神朱庇特认为俄瑞斯忒斯与阿尔戈斯城民不一样,警告他不要触动城邦的秩序和人们心灵的平静,否则会引起灾难,并暗示他要屈从命运尽快离开阿尔戈斯城。俄瑞斯忒斯没有顺从朱庇特的旨意,他终于杀死母亲和埃癸斯托斯。然而,他的妹妹被鲜血吓坏了,她决心遵循神的法规,做神的奴隶。阿尔戈斯城的人民也反对俄瑞斯忒斯的复仇行动。俄瑞斯忒斯终于在向城民宣告他是为着解放他们而来之后永远离去,苍蝇也随他离去。《苍蝇》一剧生动具体地体现了萨特的自由观。人命定是自由的,自由是无所阻挡的,是绝对的。正如剧中朱庇特所说:"一旦自由在一个人的灵魂中爆发,神明就对这个人无能为力了。"《苍蝇》一剧在第二次世界大战期间首次公演,引起轰动,在特定历史条件下起到了重要的社会政治作用:它号召法国人民摆脱萎靡、悔恨的精神状态,冲破枷锁反抗德国法西斯。这部戏还明显影射当时维希的贝当政府的不抵抗立场。俄瑞斯忒斯的介入行动使人们看到了受到压迫和禁锢时的唯一出路。

萨特另一部剧作《禁闭》发表于1945年,它的主题是《存在与虚无》中的他人问题,或者更准确地说,是他人意识的问题。在这部独幕剧中,萨特把怯懦的文人加尔桑、同性恋者伊乃丝和杀婴犯艾丝苔尔三个死人放在地狱中某个封闭的房间这个特定的环境中,他们相互窥伺,相互猜疑,因此每个人在其他两人的眼里都犹如刽子手,同时每个人又是另外两人的受害者。萨特通过这个荒诞的故事,说明自由的行动对人是多么重要。如果拘于习俗和他人的评论,那就是虽生犹死,他人就是地狱。《禁闭》一剧在艺术上也极具特色。剧本构思巧妙、新颖,语言生动、形象,犀利地刻画出三个死者的丑恶心灵,观众犹如亲临恐怖的地狱。这些都使这个剧具有强烈的艺术感染力。

以抵抗运动为背景的《死无葬身之地》、针对美国种族歧视并揭露美国民主虚伪性的《毕恭毕敬的妓女》以及反映虚构小国中的共产党内部派别斗争的《肮脏的手》,描写的是各种类型的人在特定处境中的不同表现,从而表现他们对于自由的态度。这些剧本都把行动置于社会范围内,从存在主义角度揭示重大的社会政治问题。《死无葬身之地》由于过于赤裸地表现酷刑,又缺少悬念,首演时反应极糟,萨特自己也承认"这是个不成

功的剧本"。《毕恭毕敬的妓女》则因深刻揭露种族歧视，号召人们自由行动而产生积极的社会反响，在法国和美国演出都获得了极大的成功。《肮脏的手》由于涉及政治斗争的目的和手段这样一个敏感的问题，公演后被共产党人认为是一出反共的戏。引起这样的效果是违背萨特本意的，所以，1951 年发表的剧作《魔鬼与好上帝》可看作是《肮脏的手》的补充和继续。萨特在这部历史隐喻剧中塑造了一个与《肮脏的手》中的雨果类似的人物格茨。格茨从恶到善的转变具体地体现了萨特相对主义伦理观，和从主观唯心主义出发的存在主义自由观。

在萨特的文学作品中，还有一些传记体但又有异于一般传记的评论性著作，它们是萨特运用存在主义精神分析方法的研究成果，是萨特哲学思想体系的组成部分，比如《圣热内——演员和殉道者》和被称作"20 世纪最伟大的忏悔录之一"的《词语》等等。特别是《家庭白痴》，实际上是《辩证理性批判》中提出的观点与方法在具体历史人物上的应用。

1954 年，法国哲学家乔治·加罗第（1913— ）向萨特建议："你我都选一个人并努力对这个人进行解释——我用马克思主义的方法，而你用存在主义的方法。"萨特接受了这个建议，并选择福楼拜为自己的研究对象。《家庭白痴》详述了福楼拜的一生，特别花费了大量篇幅描述了福楼拜痛苦不幸的童年。福楼拜从小就被缺少温情的家庭视为"家庭白痴"，使他养成了孤僻的性格。由于家庭强迫他学习法学，最终导致他神经官能症发作。萨特认为，正如他在《辩证理性批判》中指出的那样，福楼拜的一切都与他童年的家庭影响分不开。萨特的存在主义精神分析法把具体的家庭看作阶级和个人关系的中间环节，家庭实际上是由历史的普遍运动所规定的，同时作为绝对物存在于童年生活的深处。研究福楼拜，不能放弃家庭的分析。但是，这只是问题的一个方面。家庭的影响造成了个人存在的一种不透明性，从这种不透明性出发可达到某种半透明性，用后天的历史社会原因可以解释福楼拜何以会成为文学大师。福楼拜在神经疾病发作后的 30 年里一直处在病态之中，这种状态使他放弃法学而开始文学生涯，成为文学巨匠。萨特认为神经疾病的发作是一种超越，使福楼拜获得了表达自己的自由。福楼拜的作品大多反映的是他自己的精神状态。比如他的名著《包法利夫人》中的男性化的女人包法利夫人就是福楼拜的化身，塑造这样的人物使福楼拜受压抑的变态心理得以发泄。萨特的存在精神分析法是一种情感同化法（empathie）：福楼拜把自己的个性

投射到包法利夫人身上，萨特则同样在福楼拜身上投射了自己的情感和个性。另外，还应指出，每当记叙和分析转入综合时，萨特就开始进行想像，于是就有了具体分析和想像之间的来而复往。实际上，萨特在《家庭白痴》中不是要建立具体的绝对，而是要得到一幅想像的图象。他本人则在想像的福楼拜的镜子中得到反映。因此，虽然萨特说他希望读者把他的福楼拜研究看作一部小说，这部著作还是应被视为哲学性很强的作品，萨特的目的并不是对福楼拜的一生及其作品进行评价，而是通过福楼拜的例子阐述存在主义观点。

阿尔贝·加缪(1913—1960)的名字曾经长期和萨特的名字摆在一起，他被认为是一个存在主义者。然而他在1945年存在主义风头正劲的时候却宣称："不，我不是存在主义者。萨特和我总是惊奇地看到我们的名字被连在一起。我们甚至想有朝一日发个小小的启事，具名者声明他们之间没有任何共同的东西，但并不担保相互间没有受到影响。这是笑谈。我们各自写的书，无一例外，都是在我们认识之前出版的。当我们认识的时候，我们是确认分歧。萨特是存在主义者，而我出版的唯一的论文《西绪福斯神话》，却是反对所谓存在主义哲学的。"

长期以来，尽管加缪多次否认，萨特也未曾首肯，他仍然被许多人认为是一个存在主义者。直到1951年，他发表了《反抗的人》，与萨特展开了一场为时一年之久的论战，并最后与萨特决裂，这才使法国的一些批评家如梦方醒，看出了加缪与萨特之间由来已久的分歧，加缪的哲学于是被称为"荒诞哲学"(关于荒诞的哲学)，存在主义的帽子被摘去了。但是，在英、美及其他许多国家中，加缪继续被视为存在主义者，或被视为存在主义的右翼代表人物。

阿尔贝·加缪出生在阿尔及利亚东部的蒙多维镇，祖籍法国波尔多。父亲是葡萄种植工，第一次世界大战时应征入伍，在马恩河战役中身负重伤，不久死去，其时加缪还不到一岁。加缪后来曾说："我和我的同龄人一样，是在第一次世界大战的鼓声中长大的，而我们的历史，从此就未曾断过屠杀、不义和暴力。"他母亲是西班牙人，外祖母脾气暴躁，治家极严。父亲死后，全家旋即迁往阿尔及尔，住进一个贫民区，母亲进了一家弹夹厂做工，工余帮助别人做家务，一家人的生活十分贫困。按加缪自己的说法："我不是在马克思的著作中学到自由的，我是在贫困中学到的。"他在一位小学教师的帮助下，考取了奖学金进了阿尔及尔中学，又靠勤工俭学

进了阿尔及尔大学。他当过气象员、商号的雇员、政府机关的职员等。他知道生活的艰难和穷人命运的不合理,但他从不抱怨,而是尽情享受大自然的馈赠:阳光和海水。他喜欢游泳,当过大学足球队的守门员,“要紧的不是生活得最好,而是生活得最多。”。不幸的是,他 17 岁上得了肺结核,这在他的精神上投下了终生不能抹除的阴影。他在大学主修的是哲学,深受他的老师,哲学家让·格勒尼埃的怀疑论的影响。1933 年,希特勒上台,加缪很快投身于巴比塞和罗曼·罗兰领导的反法西斯运动。1934 年底,他加入法国共产党,其任务是在穆斯林中开展宣传工作。1935 年 5 月法国外长赖伐尔访问苏联,法共改变了对阿尔及利亚民族主义运动的政策,加缪随即退出共产党,但他在共产党控制的“文化之家”一直工作到 1937 年。这期间,他组建了“劳动剧团”,免费为劳动群众演出,并与人合作,写了以反暴政为内容的剧本《阿斯杜里起义》(1936 年),遭到禁演。他还参加了阿尔及尔电台的剧团,经常到城乡各地去演出。1936 年,他完成毕业论文,内容是比较普洛丁和圣奥古斯丁著作中的希腊精神和基督教精神。由于健康原因,他未能参加教师资格会考,在大学中执教的希望破灭了。1937 年,一批具有社会主义思想的法国知识分子创办了《阿尔及尔共和报》,加缪当了该报的记者,负责文艺评论,但他的活动很快就扩大到了政治方面,写了不少文章抨击政府和法律的不公,揭露居于少数的欧洲人对当地阿拉伯人的歧视和压迫等不合理现象。同年 5 月,他出版了散文集《反与正》,追述了童年的生活,处处显露出贫穷和欢乐的对立,这种对立成了他日后创作的基本源泉。1938 年萨特的小说《恶心》发表后,他立即给予很高的评价。

第二次世界大战爆发以后,加缪担任了新创办的《共和晚报》的主编。他严厉批评达拉第纵容法西斯德国侵略的绥靖政策。他在批评苏联破坏波兰和芬兰的领土完整的同时,也反对某些人的反苏偏见和取消法国共产党的叫嚣。他曾经想参军,因健康的原因被拒绝,但他对大战的态度是明确的,即认为是反动派之间的战争,他说:“第一件事是不要绝望,别太听那些人高喊世界末日。”“让我们宣誓在最不高尚的任务中完成最高贵的行动。”加缪不肯屈服于新闻检查,触怒了当局,1940 年 1 月,《共和晚报》被封,加缪经人介绍进入《巴黎晚报》,于是他离开阿尔及利亚,来到法国本土。《巴黎晚报》是一份右翼报纸,其政治观点为加缪所不齿,故他只肯担任行政秘书一类纯技术性的工作,空余时间就加工润色他的小说《局

外人》,同时为《光明》等左派刊物撰稿。《巴黎晚报》很快堕落为与法西斯合作的报纸,加缪再度失业。此后的两年中,他回到阿尔及利亚的奥兰,全力以赴进行创作,完成了小说《局外人》、哲学随笔《西绪福斯神话》和剧本《卡利古拉》,并开始酝酿小说《鼠疫》。他同时在一家私人学校任教,教授被维希政府排斥于教育之外的犹太儿童,并建立了一个组织,帮助犹太人在突尼斯安顿下来。1941 年 12 月 5 日,法共党员加布里埃尔·贝里被德国法西斯枪杀,其时加缪正在法国养病,他听到这个消息,立刻决定参加抵抗运动。他说:“我一直觉得不能站在集中营一边。我憎恨暴力,但我更憎恨暴力的机构。”他参加了北方解放运动,担负情报和地下报纸的工作。1942 年和 1943 年,《局外人》和《西绪福斯神话》相继出版,立刻引起评论界的注意,使加缪一举成名。

《局外人》的构思始于 1937 年,经过三年的酝酿,大概在 1940 年写成。小说篇幅不长,但以简单得近乎枯涩的笔调,冷静得近乎淡漠的口吻,震动了读书界。评论家一致认为,小说作者是一个古典主义的大手笔,是一位完全成熟的作家。有的评论家认为,小说受了美国小说中行为主义的影响,对此加缪回答说:“在我看来美国小说技巧正走向死胡同。不错,我在《局外人》中利用了美国小说技巧。但是那是因为它正适合于我对一个表面上没有意识的人的描写。”至于《局外人》的内容,几十年来,众说纷纭,对其含义的挖掘似乎还没有穷尽。最有影响的,还是萨特的解释,他认为,小说是“荒诞的证明”,是对资产阶级法律的抨击。小说是以阿尔及尔一家船运公司的职员默尔索的自述形式写成的,他像讲别人的事情一样,以极冷静的口吻讲述自己单调的生活,母亲的死并未带来任何变化,直到一系列偶然的事件使他无意中扣响了不幸的大门:他成了杀人犯,被法庭判处了死刑,他终于领悟到生命的可贵,依恋之情油然而生。默尔索是个很复杂的人物,表面上看起来,他是个接近自然状态的人,他的生活就是吃饭、睡觉、上班、游泳、交友和看电影。但是他心中总有一种不安的感觉,总觉得自己有什么地方错了,他有两句口头禅,一是“无所谓”,二是“这不怪我”。默尔索只在大自然中才感到舒服,与社会却格格不入,他最后被判死刑,并不是因为杀了人,而是因为他没有遵守社会习俗:没有哭死去的母亲,对婚姻和事业上的升迁了无兴趣,对法庭上的辩护也默然置之,总之,他是因为对社会表示冷淡而被视为社会的敌人。加缪在为美国版《局外人》写的序言中指出:“他远非麻木不仁,他怀有一种

执着而深沉的激情，对于绝对和真实的激情。”他甚至说，默尔索是人类唯一配有的基督。这话确是奇特，但它的意义是明了的，基督为了人类的苦难而死，而默尔索是因为不适应社会生活，因为不尊重约定的观念而被社会判处死刑的，他承担了人类的命运，此非基督而谁？默尔索是诚实的，他不说谎，不想像别人那样在社会这个舞台上演戏。《局外人》的主题是人类与其生存条件的不协调，这个生存条件不是别的，正是人类社会。加缪说：“荒诞不在人，也不在世界，而在于两者的共存。”这与小说用形象反映出来的思想是一致的。认识到两者的对立，就是认识到了荒诞，默尔索的觉醒是从他打死阿拉伯人，扣响不幸的大门时开始的。对于加缪来说，《局外人》是他全部思想的一个出发点。

“小说从来都是形象的哲学。”以《论荒诞》为副题的《西绪福斯神话》则以哲学的语言论证了《局外人》的基本思想。所谓“荒诞哲学”，在加缪那里，是一个包括从觉醒（意识到荒诞）到行动（反抗荒诞）的完整的哲学体系。因此，世界就是荒诞，人生就是幻灭，这样简单的概括不能反映加缪的荒诞哲学的全貌。加缪认为，荒诞感首先表现为对某种生存状态的怀疑：“起床，公共汽车，四小时办公室或工厂里的工作，吃饭，公共汽车，四小时的工作，吃饭，睡觉，星期一二三四五六，总是一个节奏”，一旦有一天，人们对此提出了“为什么”，就悟到了荒诞。这种状态是千百万人最经常的状态，所以此论一出，立刻引起了共鸣，而且过了 20 多年，法国人又有了一个更简练的表达，即把生活概括为“地铁—工作—床铺”这个公式。人们对这种生活感到厌倦，试图拒绝这种生活，这正是觉醒。“一个能用歪理来解释的世界，还是一个熟悉的世界，但是在一个突然被剥夺了幻觉和光明的宇宙中，人就感到自己是一个局外人。这种流放无可救药，因为人被剥夺了对故乡的回忆和对乐土的希望。这种人和生活的分离，演员和布景的分离，正是荒诞感。”因此，“荒诞本质上是一种分裂，它不存在于对立的两种因素的任何一方。它产生于它们之间的对立。”荒诞的存在，是以人为前提的，离开了人，荒诞也即消失。但是，认识至此并未完结，仅仅是迈开了第一步。荒诞，在加缪看来，仅仅是个出发点，重要的不是认识到荒诞，而是对荒诞采取什么态度，在荒诞的条件下人应该如何行动，是以死来结束荒诞状态，还是以反抗来赋予人生以某种意义，从而获得某种幸福。可以说，加缪的全部作品的中心思想，实际上是如何对待荒诞的问题。他在评萨特的《恶心》的一篇文章中说：“对我来说，唯一的已知数

是荒诞。问题在于如何走出去。……看到生命的荒诞不能成为目的，而仅仅是个起点。……令人感兴趣的不是发现(荒诞)，而是人从中引出的结果和行动准则。”加缪的行动准则是挑战，是反抗，既要认识到理性的局限，又要“义无反顾地生活”。加缪把荒诞等同于笛卡儿的怀疑，以此为出发点，寻求建造人类的幸福。这种荒诞英雄的典型就是西绪福斯。据希腊神话，西绪福斯被天神罚做苦役，将一块巨石推上山顶，而巨石一到山顶，旋即滚落下来，他又得重新下山，再把巨石推上去，如此无休止地做着这种“无用而无望的工作”。加缪感兴趣的是下山途中的西绪福斯：“我看到这个人以沉重而均匀的脚步走向那无尽的苦难，这个时刻就像一次呼吸那样短促，它的到来与西绪福斯的不幸一样是确定无疑的。这个时刻就是意识的时刻。在每一个这样的时刻中，他离开山顶并且逐渐地深入到诸神的巢穴中去，他超越了自己的命运。他比他搬动的石头还要坚硬。”

1943年，抵抗组织实行合并，加缪担任了《战斗报》驻全国抵抗运动的代表。巴黎解放之后，《战斗报》公开发行，加缪是主编之一。这时，加缪作为记者十分活跃，为《战斗报》撰写了大部分社论，号召实行政治和经济改革。加缪的文章中所表现出的胆识和眼光使《战斗报》成为当时法国最重要的报纸之一，吸引了大批优秀作家为报纸撰稿。1945年以后，他的健康状况恶化。由于大批投靠德国法西斯的“合作分子”未受到惩处，各方面的改革又进展甚微，加缪的心情十分沉重。加上他的理想主义使他坚持把报纸办成一种超脱的见证，因而与同事发生分歧。这种种原因使加缪逐渐退出新闻界，埋头于文艺创作。但是，他仍然关心当代的重大事件。1947年，他谴责法国政府对马达加斯加的叛乱实施镇压，1949，他声援被判处死刑的希腊共产党员。他坚信一个艺术家不应对时代的危机袖手旁观。这个时期，加缪发表了《鼠疫》(1947)、剧本《戒严》(1948)和《正义者》(1949)以及哲学随笔《反抗的人》(1951)。

早在1938年，加缪就打算写一部以鼠疫为题材的小说，并开始随手记下一些构思。三年后，他开始阅读有关鼠疫的各种著作，于1943年写出第一稿。1947年6月，《鼠疫》经过重大的修改出版了，立刻受到热烈的欢迎，几天之后即获得批评奖。加缪以科学家式的冷静客观的笔触，记载下了阿尔及利亚奥兰市发生的鼠疫的始末和人们的不同反应。194X年4月，奥兰市连续不断出现死鼠，越来越多的人死于无名的高热。里约

大夫断定是鼠疫流行,城市于是宣布戒严,病人被隔离,由此展开了一场人与恶之间惊心动魄的战斗。在灾难面前,城市变成一座孤岛,与外界的一切联系都被切断。市民们始则不肯相信,继则惊恐万状。正常的经济活动停止,黑市买卖日益猖獗,游乐场所空前热闹,道德风尚日渐沦丧。城市在沉沦。不同的人面对灾难表现出不同的态度:医生里约清醒地认识到鼠疫的本质,同时也在有效地进行着斗争。他追求的目标不是一劳永逸地消灭疫菌,他认为"最后的胜利是不可能的"。他的目标是控制鼠疫蔓延,减少死亡,恢复正常生活;知识分子塔鲁有过战斗的青年时代,他因为拒绝做一个"有理性的杀人者"而试图成为一个"不信上帝的圣人",但是他反对不战而降,所以积极投入了对鼠疫的斗争;从巴黎来的新闻记者朗贝尔思念情人,几次试图偷渡关卡,但他终于认识到"一个人幸福是可耻的",因而留了下来;政府的小职员格朗是个生活上和事业上的失败者,但不乏同情心和善良的感情,他一面苦苦思索他的小说的第一句话,一面积极参加救护工作;神甫帕纳卢开始时要人逆来顺受,一个无辜的孩子的死动摇了他的宗教信仰;商人科塔尔热中于黑市活动,希望鼠疫继续下去。十个月后,鼠疫退去,戒严结束,人们恢复了正常的生活。在庆祝解放的欢呼声中,里约大夫清醒地知道,疫菌不会死亡,也不会绝迹,而是隐藏在各种地方,"也许有一天,为了使人类吃到苦头,受到教育,鼠疫将再度唤醒它的老鼠,送它们去死在一个幸福的城市里"。这是《鼠疫》的最后一句话,也是加缪对人类发出的警告:恶不会消失,它会卷土重来,人们应该对此保持警惕,准备投入新的战斗。《鼠疫》中的斗争象征着欧洲人民反对纳粹的斗争,也在更广泛的意义上象征着人类反对各种恶的斗争。与《局外人》相比,《鼠疫》表现出一种发展,由个人的觉醒上升为集体的斗争。加缪在回答著名批评家罗朗·巴尔特的信中说:"如果从《局外人》到《鼠疫》有发展的话,那是在团结和参与其事的意义上实现的。"这句话说明了从《局外人》到《鼠疫》加缪的思想发生的变化。

如果给《反抗的人》一个副题的话,可以叫做《论反抗》。加缪以欧洲为范围,对反抗的"态度、企图和成果"进行了一番历史的考察。他指出,在荒诞的环境中,唯一的出路是反抗,反抗是人对某种事物的发展超出了限度所作的反应,是人的本质之一。反抗意味着人性的存在,但是任何一种反抗如果违反了人性,超越了界限,就失去了意义,导致了虚无主义。加缪把反抗区分为哲学的反抗和历史的反抗。哲学的反抗是一个人起而

反抗他的命运和整个世界。其矛头指向上帝。这种反抗由于接受杀戮和恶而迷失了方向。历史的反抗将历史当成绝对的价值，为达到某种政治目的而不考虑手段，将杀戮合法化，最终也失去了反抗的本意。他在这一番历史的回顾中，既肯定了萨德、陀思妥耶夫斯基、尼采等人的反抗，又批判了他们反抗的结果，指出他们最终走向虚无主义。加缪既否定法西斯的"不合理的杀戮"，又否定俄国共产主义的"合理的杀戮"；既肯定马克思对资本主义的分析和批判，又认为马克思的理论是空想的，他的预言是不能实现的。加缪反对革命，因为革命本能地倾向于绝对，否定一切。他提倡一种"地中海思想"，即讲求节制、平衡的希腊精神，追求适中的思想和行动。他说："人在其最大的努力中，只能按算术级数减少世界的痛苦。"他既不相信宗教的乐土，也不相信共产主义的远景，他只相信现实的斗争和幸福。加缪对人类的命运是悲观的，但他对人本身的幸福是乐观的，这一点上，他又回到了《西绪福斯神话》："应该设想，西绪福斯是幸福的。"《反抗的人》是加缪的思想发展的最后阶段，是一个总结。

《反抗的人》的发表，在加缪和萨特之间引起了一场激烈的论战，论战的结果是两人的彻底决裂。从此，加缪似乎逐渐不去过问政治问题，而埋头制定新的创作计划。不过，事实上他并没有真正超脱政治。他著文揭露审判北非民族主义者的暴行；他因佛朗哥的西班牙加入联合国教科文组织而辞去在教科文的工作；他抗议苏联对东柏林采取行动。为了支持孟戴斯·弗朗斯竞选，他于1955年重入新闻界，出任《快报》独立记者，赞扬旨在保障工人经济自由和社会主义的改革，揭露佛朗哥政权，谴责法国的极端主义者，呼吁在阿尔及利亚实行明智的政策等等。弗朗斯竞选失败，加缪大失所望。在阿尔及利亚战争中，他从人道主义立场和对阿尔及利亚的特殊感情出发，呼吁双方和解，然而他的努力不但遭到失败，而且引起双方的不满。从此，加缪的精神陷入苦闷，这个时期他发表了小说《堕落》、短篇小说集《流放与王国》和几部改编的剧本。

《堕落》是一本讽刺小说，发表于1956年。全书用第一人称写成，完全是主人公让－巴蒂斯特·克拉芒斯的独白，虽然有一个对话人，但此人自始至终未置一词。克拉芒斯曾是一位誉满巴黎的律师，运动场上的健将，情场上的幸运儿。正当他志得意满飞黄腾达之际，突然在某天夜里听见背后响起一篇嘲弄的笑声，他从此对自己发生了怀疑，开始了内心的反省，结果发现自己远非一个完人，而是一个庸人，一个懦夫。他自许为孤

儿寡母利益的捍卫者，实际上为的是博得他们一掬感激的眼泪；他热衷于帮助盲人和弱者，实际上是做给别人看的；他表面上谦虚随和，实际上内心里把别人视若草芥；他曾在一天夜里见死不救；他对情人进行卑鄙的报复和折磨；他要事事出人头地，等等。他在失去了往日的自信之后，离开巴黎，到了荷兰，在阿姆斯特丹的一家下等酒吧里当起了法官—忏悔者，即法官和忏悔者一身而二任，他向别人忏悔自己的堕落，目的在于引起对方的忏悔，他越是揭露自己的丑行，就越具有审判别人的权力，而经验证明，他的方法万无一失。最后，他发现他沉默的对话者也是一个律师。小说试图用克拉芒斯的堕落象征欧洲文明的堕落，作者在无情地揭破克拉芒斯的假面的同时，把解剖刀伸向西方所有的知识分子。克拉芒斯的身上有着作者本人的影子，但夸张的笔调，讽刺的口吻，使他更像以萨特为代表的存在主义者。但是，萨特认为，《堕落》也许是加缪“最美的，也最不被理解的一本书”。

《流放与王国》是一部包括六个短篇的小说集，其中有四篇以阿尔及利亚为背景，其余两篇分别以巴黎和南美为背景。流放与王国，这是两个对立的世界，一个在现实中，一个在理想中，如何经流放而达王国？这是加缪试图回答的问题。《不贞的妻子》的主人公雅尼娜，经过25年枯燥无味的婚姻生活，在一天夜里跑到漆黑的荒野上，仰观繁星密布的天空，与神秘的大自然心交神应，大彻大悟，获得了精神上的解脱。《沉默的人们》中，一家小工厂的十几个工人，因罢工失败而对老板心怀怨恨，但是老板的小女儿突然病倒，引起了他们深切的同情，工人和老板间的芥蒂涣然冰释，原来，死亡的威胁使他们走到一起去了。《来客》的背景是阿尔及利亚战争，小学教员达吕接受了一个阿拉伯犯人，他招待犯人吃住之后，并未按照警察的嘱咐把他解往下一站，而是听其自便，或自投，或逃跑，结果他悲哀地发现，“阿拉伯人慢慢地走上通往监狱的道路”。《约拿，或工作中的画家》讲的是一个淳朴的画家成功之后，宾客盈门，络绎不绝，使他欲求孤独而不可得，终致搁笔，最后发出了“孤独还是友爱”这样迷惘的慨叹。《生长的石头》是集中最精彩的一篇，它通过沉重幽邃的描写，展示出一个从法国来到巴西的工程师通过交流和友爱看到了王国的入口。《流放与王国》表明加缪又回到了他的最初的源泉，即《反与正》中表现出来的牢狱和大海、贫穷与欢乐之间的对立与平衡。“王国”所意味的“自由的、赤裸裸的生活”是经由“流放”获得的，只要人在“流放”中即拒绝受奴役，又拒

绝支配他人。由于加缪本人并未到达王国，他的小说中的人物因此始终在流放中奔波，顶多到了"王国"的门口，朦胧地窥见了一点幸福的影子。

1957年10月，加缪"因他的重要文学作品透彻认真地阐明了当代人的良心所面临的问题"而获得诺贝尔文学奖。他与书籍工人、西班牙流亡者和抵抗运动的老战友一起分享了这一快乐。两年之后，加缪在一次车祸中丧生，时年47岁。他的皮包中有一部未完成的小说，叫做《第一个人》。1994年，经过长时间的修订，这部小说终于出版了。虽然这部小说有许多疏漏，情节也显得松散，但是它洋溢着青春的活力和史诗般的格调，通过自传体的描述显示出加缪是一个永远年轻的作家。

加缪是法国最年轻的诺贝尔文学奖获得者，曾经是一代青年的精神导师。他以西绪福斯下山那样沉重而均匀的步伐朝着荒诞走去，他知道恶不能根除，但唯其如此，才更应该为捍卫人的尊严和幸福而斗争。

西蒙娜·德·波伏瓦(1908—1986)出身于巴黎一个信奉天主教的中产家庭。14岁时，她放弃了天主教信仰。1929年她通过哲学教师资格会考，先后在马赛、卢昂、巴黎任教。1943年发表了第一部小说《女宾》，以后又陆续发表了《他人的血》(1945)、《人总是要死的》(1947)、《风流名士》(1954)等小说。1949年，她发表了讨论妇女问题的专著《第二性》，50年代后期，波伏瓦的写作转向散文、随笔、游记、回忆录、政治或学术论文。她与萨特等人1955年访问中国，回国后发表了描写中国印象的游记作品《长征》(1957)，赞扬中国的革命和建设。四部自传性质的作品《一个乖女孩的回忆》(1958)、《年富力强》(亦译作《正当年》，1960)、《势所必然》(亦译作《物之力》，1963)和《了结一切》(1972)勾勒出了作家从童年到晚年的生活历程，在读者中引起了相当强烈的反响。

1926年，波伏瓦在巴黎高等师范学院学习时与萨特相识，两人志同道合，结为终生伴侣。为了表示对传统的叛逆，他们不举行婚礼，保持各自的独立和自由[①]。萨特去世后，她在悲伤中写作了《告别仪式》(1981)，回忆萨特晚年的生活，以大量笔墨描写萨特的病痛，特别是失明给这位伟大作家带来的痛苦。

波伏瓦的小说和萨特的文学作品一样，大都以一个具体的生活情境来表现存在主义的哲学观念，或者说，是以存在主义的哲学观念来设计小

---

① 波伏瓦与美国作家奥尔格伦曾经有将近20年的恋情。

说的生活情境。因此,她的小说具有相当强的观念性,比较枯燥。波伏瓦与萨特曾经和另一个女子有过一段三角经历,小说《女宾》即以这段经历为素材。虽然小说描写的是一段复杂的恋爱关系,但是对主人公皮埃尔与两个女友弗朗索瓦兹和克萨维耶的感情纠葛,以及因此必然引发的曲折的心理活动,小说的描写是不充分的,缺乏感染力。小说完全从存在主义的哲学观出发,以一种过于理性的态度,着力探讨在复杂的三角关系中,每个人的存在对自身以及对其他两个人意味着什么,探讨他人的存在是否对自己的自由构成障碍。性的问题,包括性问题对于女性的意义,在这里与个人的存在这个基本问题联系在一起。小说的最后,弗朗索瓦兹无法继续忍受有如萨特的《禁闭》所表现的那种痛苦处境,乘克萨维耶熟睡之机,打开煤气阀,企图毒死她。这个情节使小说的主题——即《禁闭》的主题"他人即地狱"——得到高度凝炼的表现。

《他人的血》讲述男女主人公在二战前与二战中的经历。男主人公布劳马虽然出身资产阶级家庭,却是一名共产党员,战争爆发后奔赴沙场、后来又在巴黎参加地下斗争。女主人公海伦是布劳马的女友,起先不理解布劳马的行为,后来目睹法西斯的暴行,毅然追随布劳马参加共产党的抵抗运动,在一次营救战友的行动中不幸牺牲。二战后,法国出现了许多以二战和抵抗运动为题材的作品,《他人的血》与其他许多同类题材的作品不同点在于它浓厚的存在主义哲学气味。小说对男女主人公选择生活道路过程的刻画,在当时的社会环境中具有一定代表性,从这一点说,小说真实地反映了那个特殊的年代里不同阶层法国人的精神面貌。但是,男女主人公以及其他人物,在选择自己的行动和道路时,心理活动缺乏真情实感,看不到人的生命被责任或激情点燃时放射出的光芒,相反,浓重的存在主义哲学色彩使得人物的心理活动显得单一而平淡,人物的个性被哲学的普遍性所淹没。人物虽然不乏思想,然而由于思想的个性特征不足,让人觉得是作者在代替人物进行思考。

《风流名士》的时代背景从战时一直延续到战后。和《他人的血》一样,小说描写了一群法国人面临德国法西斯的入侵,面临战后各种政治势力的复杂斗争所作出的生活选择。与《他人的血》不同的是,这部作品集中描写法国知识阶层。主人公佩隆是个作家,一方面,他出于思想深处的人道主义信念,同情左翼的朋友和他们的事业,另一方面,他信奉的不介入实际行动的生活原则又经常使他与朋友们的思想行为发生冲突,因此

他经常被现实事件抛在一种两难的处境中。佩隆爱上了女演员约赛特，而约赛特曾与德国占领军有瓜葛，这就使佩隆后来为了保护约赛特，违心地作了伪证。佩隆的好友杜布勒伊投身政治活动，企图建立独立于共产党之外的左翼力量。由于政治观念的冲突，他与佩隆绝交。后来杜布勒伊的政治活动失败，佩隆也在作伪证后辞职，两人又恢复了友谊。最后，佩隆的另一个左翼朋友樊尚刺杀了出卖过犹太人的奸人，佩隆虽然不赞成樊尚的行为，却出于同情帮助樊尚转移尸体，从而使他不介入实际行动的原则最终成为空话。

这部作品反映了从二战到50年代法国知识分子的思想危机和精神困惑。小说中的人物意识到自己有选择政治立场与生活道路的自由，但是这种自由却并不是一种能够超越现实的纯粹个人意志的表现，因此，这种自由选择固然是对个人存在的体验和肯定，因而是一种欢乐的体验，然而同时它也带来痛苦，因为个人的意志并不总是能够成为选择的唯一前提。把这部小说和萨特的《自由之路》、加缪的《鼠疫》联系起来分析，就可以发现，战后，二战中火与血的现实使存在主义者意识到，个人的行为不免要受到社会现实环境的制约，因而他们在过去那种仅仅具有纯哲学意义、比较抽象的自由选择中，注入了现实的、具有政治或道德意义的内容（对加缪来说，则是将个人对于荒诞的意识扩大为一种集体的反抗）。波伏瓦的这部小说反映的是作者熟悉的知识分子的生活，切身的经验为作品提供了活生生的素材，而且作品较多地表现了人物对现实生活的感受和体验，因此在艺术质量上明显超过了前两部作品。小说发表后，有人认为佩隆这个人物是影射加缪，而杜布勒伊则有萨特的影子，这当然多少有点穿凿附会。不过，读者的猜测说明小说中的知识分子的形象是真实的，具有一定的典型性。这部小说获得了龚古尔文学奖。

波伏瓦在西方社会常被看作女权主义的代表。这无疑与她作品中的女性形象塑造有关，然而更主要的是因为她写了研究妇女问题的专著《第二性》。这部著作刚一问世，舆论便一片哗然，包括许多知名人士在内的批评者大加挞伐。其结果却是扩大了这本书的影响，而且提高了作者的知名度。所谓“第二性”，即女性。在这部著作中，波伏瓦借用精神分析学的成果，以大量实证材料为依据，研究了妇女在社会中的地位，指出：“女人不是生来就是女人，而是变成了女人。”就是说，妇女形象是男权中心的传统造成的，男人的欲望、权力和话语塑造成了如今的妇女——永远属于

从属地位的妇女。波伏瓦的这部书成为西方女权主义的经典,其影响要超过她的任何一部小说。

与存在主义作家同时期的另外一些作家,例如维昂、巴塔伊和布朗肖,在表现人的多余感和局外感方面与存在主义声气相通,不过,他们对人生的态度趋于消极,作品中充塞着焦虑和躁动。这种情绪郁积到极点,便不免化为绝望的诅咒。无庸讳言,这种诅咒往往妨碍读者对作品的审美欣赏,但是它毕竟吐露了一部分人的心声,能够在这些人心里引起共鸣。而且他们的作品所表现的人的原始激情和对外界的本能反应,对于人对自我的感知也不乏探索意义。

鲍里斯·维昂(1920—1959)出生在巴黎近郊一个小资产阶级家庭。他自幼孱弱多病,与疾病的搏斗使他更加热爱生活,他希望像阿波利奈和兰波那样让自己相对短暂的生命发出奇异的光。19岁时他考入巴黎中央高等工艺制造学院,毕业后成为工程师。

维昂在1942年写了第一部小说《草堆里的骚动》,以独特的手法讲述了第二次世界大战期间青年爵士音乐迷举办家庭舞会的情景,显示出语言天赋。德国占领期间,爵士乐被当作退化的黑人音乐禁止演奏,维昂因身体原因不能直接参加抵抗运动,但他以极大的热情投入了推动爵士乐发展的事业,并于1943年写了反映该主题的小说《脑包虫和浮游生物》。

维昂的代表作是他在1945年至1946年写的《岁月的泡沫》。雷蒙·格诺称之为当代最动人心弦的爱情小说。23岁的男主角高兰起初过着舒适的生活,雇了一位职业厨师,经常请他的工程师朋友希克吃饭。在一次音乐舞会上,他结识了一位叫克洛埃的姑娘,她的名字正巧是高兰最喜欢的美国爵士乐大师杜克·爱灵顿的一首曲名。他们一见钟情,结为连理。不久,克洛埃开始咳嗽,医生在她的胸里检查出一朵睡莲。克洛埃的病耗尽了高兰的储蓄,他卖掉心爱的钢琴,辞掉厨师,并开始工作。爱妻死后,因为没有钱,葬礼显得很寒伧,不久他也抑郁而死。和高兰夫妇命运相交错的是希克和爱莉丝的关系变迁。他们最初都是让-萨尔·保特(影射让-保尔·萨特)的崇拜者,希克不惜一切代价到处买保特的书和他用过的东西如裤子和烟斗等,在保特的泥潭里越陷越深,连女友也忘了,最后因未付房租被催债的宪兵打死。爱莉丝是位富有反抗精神的女性。她用一切方法来唤回希克对她的爱,然而都失败了,于是找到正在工作的保特求他暂停写作。遭到拒绝后,她就掏出她的特殊武器"揪心",把保特

的心挖了出来。随后她又放火烧毁了城里的书店，自己也葬身火海。小说以老鼠和猫的对话而结束。老鼠在高兰死后也想自杀，而猫却懒得吃它。最后，猫同意老鼠把头放在它的口里，把自己的尾巴放在路边，等待行人踩上尾巴来靠本能完成这一行动。这时，孤儿院的11位盲眼小姑娘唱着歌走了过来……这部以超现实主义手法写出的作品让人回味无穷。

维昂在1946年9月到11月又写了一部晦涩难懂的小说《北京的秋天》。故事既不发生在北京，也不在秋天，而是描写一群人在艾克欧波达米的沙漠里修建铁路的经过。这个万花筒般的微型世界充满了悲欢离合和错综复杂的情节。艰难建成的铁路瞬息之间被沙漠吞噬了，董事会决定重建一条铁路，一切从头再来。这部具有"新小说"风格的作品再次揭示了著名的西绪福斯神话这个永恒主题。

维昂在1948年8月写的《红草》是一部关于生与死的哲理性很强的科幻式的小说。乌尔夫和他的机械师拉于利通过一台机器来摆脱他们对过去的记忆。乌尔夫代表寻找死亡的一面，他对宗教，社会道德和爱情等都提出疑问。拉于利代表生的欲望的一面，每次他拥抱未婚妻弗拉莉尔时，都看到一个人影在他旁边注视他们。他忍受不了这个驱之不去的人影，就挥刀与之搏斗，人影死而复生，层出不穷，拉于利最终只好自杀身亡。在海边，两位老妇询问乌尔夫的爱情问题，他承认从来没有爱过。在完全摆脱过去的记忆之后，乌尔夫本能地杀死了一位老汉，然后就跳入深渊，死在一片红草上，空空的眼睛向着太阳。

维昂独特的风格还表现在他的三部短篇小说集里：《神父洗澡》(1946)，《蚂蚁》(1949)，《狼人》(1947)。

第二次世界大战刚结束，法国就掀起了一股美国黑色小说浪潮。充满暴力和色情的美国翻译小说风流一时。维昂应他的出版商朋友让－达鲁安的请求用两星期时间(1946年8月5至20日)赶写出了一部畅销小说《啐你坟墓》。维昂声称该书的作者叫韦尔依·徐里旺，他只是该书的翻译。小说主人公李·安德松是位26岁的黑人和白人的混血儿，但他的相貌完全与白人一样。他的哥哥汤姆被白人种族歧视者迫害致死。为了报仇，他通过朋友打入了上流白人社会。他能歌善舞，结识了种植园主，种族歧视者阿斯基的两个女儿让和露。他使让怀上他的孩子，同时又引诱露。他告诉她们真相以后，掐死了她们，最后被警察打死在谷仓里。这部小说发行的头几个月并没有引起关注。1947年4月，一个叫爱德蒙·胡

日的人在一家酒店里掐死了他的女伴，并在床头留下翻开的《啐你坟墓》。法国社会道德行为联盟主席控告该书有伤害风化。维昂最终承认自己是作者，被判交十万法郎罚金，后来得到大赦。这件诉讼案使《啐你坟墓》成为 1947 年最畅销书。维昂以韦尔侬·徐里旺的笔名还先后写了另外三部美国黑色小说式的作品：《死人的皮肤都一样》(1947)、《杀尽所有的坏人》(1948)、《她们没有意识到》(1950)。

维昂同时还是诗人。大约在 1939 年—1942 年之间写的诗结集为《百首十四行诗》。从 1946 年到 1949 年，维昂给他最熟悉的 20 位朋友每人赠了一首诗，结集为《冻结的坎蒂列那》。1948 年由让·布列作画，维昂赋诗，共同完成了诗集《巴尔楠的文摘》。1951 年和 1952 年是维昂精神危机最严重和经济最困难的两年，他在这段时间写的 23 首诗汇集成册，题名《我不想死》，1962 年出版。诗人沉吟道："在我还不知道阳光是冷的／四季真的只有四季之前／我不想死／在人们还没有发明出永恒的玫瑰，只有两个小时的一天，山上有海，海里有山，痛苦消失／品尝死亡滋味之前／我不想死。"

诗和歌在维昂的笔下没有明显的分界线，他的诗音乐性很强。维昂是著名的小号吹奏者，他所在的克罗德·阿巴蒂乐队荣获 1945 年布鲁塞尔首届国际业余爵士乐大赛冠军。他还在《爵士热》、《战斗》和《艺术》等报纸和杂志上主持音乐专栏。在 1956 年—1958 年之间，维昂写了许多关于音乐的文章，后来收集成册出版。他在 1954 年出了一本 400 多首的歌集《难易之歌》，当时印度支那战争刚结束，阿尔及利亚战火又将燃起，其中有著名的歌曲"逃兵"，曾风靡一时，反映了作者的反战思想。

戏剧也是维昂喜欢的一种文学形式，他在 1947 年写了反战的滑稽戏《人人都肢解》。该戏在 1950 年巴黎夜游剧院上演后，引起很大反响。故事发生在 1944 年 6 月 6 日盟军在诺曼底登陆时，一位在农场肢解牲畜的人不关心当时到处是战火硝烟和炮声，只想把他的三个女儿嫁出去。剧里的美国兵，德国兵，法国上尉和日本伞兵在一起玩牌，互换制服，串唱歌曲。战争的荒诞不经在作者 1951 年写的剧本《将军们的点心》里再次得到展现。1957 年的《帝国的缔造者们或斯穆荷兹》讲述一个小资产阶级家庭最初住在宽敞的居室内。但是一种奇怪而可怕的声音把他们吓坏了，他们从一楼跑到二楼，最后躲进顶层的小屋。在这幢房子里有一个似人又似物的斯穆荷兹，它好像是这种恐怖声音的外壳。这个人物引起众

多的评论和解析。作者的反军国主义和荒诞人生的思想还体现在他的其他剧本里,如《美杜莎的头》(1951)、《法国猎手》(1955)等。

维昂也涉足电影领域,写了许多电影剧本,如《相遇》(1941)、《波波夫医生在子夜》(1952)等,他还在影片里饰演过角色。

维昂万花筒般的世界充满了文字游戏。在语音方面,他大量利用同音异义词、近音词、合成词、象声词来使其语言妙趣横生。在词形方面,作者通过词缀、字母位置的变换、符号的添加来打破常规模式。为了使他想象的世界富有活力,维昂大胆创造新词。他从古拉丁文中挖掘新意,充分利用英语的影响,并且善于开发俗语、方言及儿歌的内涵。维昂的文字游戏具有共时性和历时性。共时性游戏表现在一词多义,按字面理解和重复。维昂从不忌讳重复,他主张简洁的文风。"有","是"和"做"等极平常的动词在他的作品中不断出现。维昂的天才之处正是使这些简单的重复显得一点也不枯燥。历时性游戏主要体现在三个层次:字词的替代,句子和形象的演变。《岁月的泡沫》中的厨师尼古拉像变色龙似地在不同的场合用过六种不同的句型:阿谀奉承型,高傲贵族型,粗俗型,技术型,学究型和正常型。

维昂的文字游戏世界以三种形式建成:解脱式的幽默,辛辣的讽刺和任意的变易。维昂从不正面迎击外界的问题,而是用幽默从侧面把它们变得滑稽可笑。第一层次的幽默通过对比、夸张、拟人、假逻辑等手段来引发自娱式的笑,第二层次的黑色幽默以喜剧的手法表达悲剧题材引发含泪的笑,第三层次的幽默通过揭示理智与非理智这一对抗性矛盾来引发荒诞式的笑。维昂辛辣地讽刺三个对象:宗教的虚伪和贪婪,国家的官僚机构,战争的残酷和愚蠢。他因此获得了三个别名:亵渎神明者、"无政府主义者"、反战主义者。维昂世界的一个明显的特点是任意的变易。物体,动物和人可以随意相互转换,这是一个近乎卡夫卡式的世界。

乔治·巴塔伊(1897—1962)既是小说家,又是很有影响的文学评论家。他的主要小说作品是《C神甫》(1950)、《蓝色的天空》(1957)、《爱神的眼泪》(1961)等,理论著作有《内心经历》(1943)、《论尼采》(1945)、《文学与恶》(1957)等。巴塔伊认为人生是一个自我否定、自我毁灭的过程,人生的各种形而上意义都是虚幻的,是人自己杜撰出来的。因此,他在死亡、享乐、性关系、常理、行为规范等重大生活问题上,都摆出激烈的挑战姿态,嘲弄人们已经习以为常的观念。他的作品令人想起超现实主义对

待传统的激忿态度。

小说《C 神甫》相当典型地代表了巴塔伊的风格。它描写主人公罗贝尔，即 C 神甫，耽于肉体享乐而不能自拔。书中其他人物，如罗贝尔的哥哥夏尔，和罗贝尔、夏尔同居的风流女人艾珀丽娜，也都把混乱的性关系作为个人存在的理由乃至基本价值。但是，他们并没有从放荡的行为中获得乐趣，这种理由和价值从一开始就似乎是模糊的，而且越来越显出虚幻的本质。这里，读者会不由自主地想到波德莱尔的《恶之花》。作品似乎要从原始本能中为人的存在发现一个支撑点，然而最终又砍掉了这个支撑点，让人看到存在的彻底毁灭。巴塔伊的其他小说也都给人一种类似的虚幻感和毁灭感，一种类似自虐的倾向。小说故事的主要背景设定在教堂，把秽闻和神圣的宗教联系起来，这种挑衅性的亵渎行为曾经引起众多非议。

巴塔伊对常理和传统的否定还表现在他的小说观念和技巧上。他的小说叙事手法的最大特点是有意识地留下许多模糊点和空白点。例如《C 神甫》共五篇，分别是《出版商的讲述》、《夏尔·C 的讲述》、《夏尔·C 讲述的结尾》、《C 神甫的笔记》、《出版商讲述之续》，由于叙事人视角的限制，许多事件都不可能完整清晰地呈现出来，而视角的切换，非但没有从不同方面对事件进行补充，相反，由于这些叙事都是不完整的，因而留下了更多的疑点。虽然小说讲述的二次大战中的事，从时间上说，是现实的故事，但是其神秘的空白却使人感到小说描写的事情既近在咫尺，又远在飘渺之乡。

诗歌　二战刚刚结束，诗坛大师瓦雷里便告别人世。另一位大师克洛代尔战后没有再发表重要诗作，1955 年他也溘然长逝。随着两位大师的离去，后期象征主义诗歌宣告结束。曾经是超现实主义诗歌主将的阿拉贡和艾吕雅，二战期间成为抵抗运动的战士，发表了许多富有战斗精神的诗篇。可惜战后不久艾吕雅便去世了，阿拉贡的诗歌创作也基本终止，而超现实主义的领袖布勒东在 1941 年避乱美国之后便似乎失去了创作灵感。总之，两次大战之间的诗歌主流没有能够延续到二次大战后。战后，诗歌主流属于新一代诗人。

当然，创作期跨越大战前后的诗人也不乏其人，例如圣－琼·佩斯。佩斯在战争期间流亡美国，陆续发表了许多脍炙人口的诗篇，60 年代达到创作的巅峰。战后他的作品保留了战前的那种从容恢弘的气度，但是

显得更加深沉，从本原上去探知人类在大千宇宙中的位置的愿望显得越发热烈而执著。至于战后崛起的新一代诗人，不少在战前或战争中也已小试牛刀，有些甚至已经崭露头角。代表人物有夏尔、米肖、普雷维尔、埃马努艾尔(1916—1984)、蓬热(1899—1988)等。战后，这批诗人创作上日趋成熟，成为20世纪后半期法国诗坛的风云人物。

从战后至60年代，先后又有一批新秀步入诗坛，成就突出者有博纳福瓦、菲利普·雅克泰(1925—)、雅克·莱达(1929—)、罗朗·加斯帕尔(1925—)、德尼·罗什(1937—)等。其中尤以博纳福瓦最引人注目。这个热爱象征主义诗歌，曾钻研过数学和哲学的诗人与瓦雷里有相通之处，但是博纳福瓦对智性的作用远不像瓦雷里那样有信心。他的作品执著地面向真实世界，并且对现代人的意识与真实世界脱节表示深深的忧虑。

60年代后，诗歌像其他文学体裁一样，出现了怀疑自身、否定自身的倾向。比较有代表性的观点是诗人卢波的主张，他认为传统的诗应该消亡，新诗学必须严格符合科学的(数学的)规则，这实际上从本质上否定了诗的价值。在解构浪潮中，"波谱"(pop)诗无疑也起到推波助澜的作用。"波谱"诗对传统意义的诗歌采取对立态度，它面向大众，多描写平凡小事和普通人细琐的感情，语言彻底大众化，完全不讲究语法和句法，粗鲁的口语和民间流行的美国大众语汇相糅杂。节奏强烈，令人想到青年们喜爱的摇滚乐：玩世不恭的气味，与青年一代尤其社会主流生活之外的青年人的情绪相合拍。

对诗的反思一方面形成自身解构倾向，另一方面也促成了对解构本身的合理性的质疑，这种质疑造成了某种程度的向传统的回归，有些诗人甚至尝试恢复颂歌、十四行诗等古老诗体的青春。总之，20世纪后半期，诗歌创作呈现不拘一格，多元竞争的局面，没有出现具有影响力的流派，诗人更注重的是个人的选择、个人世界的探险和个人魅力的展示。

圣-琼·佩斯(1887—1975)原名阿列克西·圣-莱热·莱热，出生于位于加勒比海的法国海外省瓜德罗普岛并在那里度过了童年。长大后他把名字简化为阿列克西·莱热，并以这个名字踏上了外交仕途，曾任白里安政府的办公室主任，外交部秘书长等重要职务，足迹遍及世界。1940年因抵制法国对希特勒的"绥靖政策"而遭免职，开始了漫长的流亡生涯。他在美国流亡期间，游遍了美国和加拿大，同时关注着世界局势的发展变

化，写出了《流放》(1941)、《雨》(1942)、《雪》(1944)、《航标》(1957)等重要作品。晚年佩斯回到法国，仍笔耕不辍，先后发表《纪事》(1960)、《鸟》(1963)等诗集。1960年获得诺贝尔文学奖。他的诗被译成多种语言，是一位享有世界声誉的诗人。

诗人1924年发表《阿纳巴斯》时开始使用“圣－琼·佩斯”这个笔名。这个名字融合了法语和英语姓氏特点，诗人本人拒绝赋与这个名字任何意义，他这样解释道：“选择这个名字不意味也不包含任何精神意义：它没有任何理性的联系，诗人自忆也不知什么原因，这个名字就闯入了他的脑海并被他自由地接受。”但我们还是可以从中窥测到诗人的某种意图和倾向。“圣”是法国很常见的加在名字前的一个词，含有“神圣”的意思，它既表明诗人是属于法兰西的，也表现了他对神圣事物的怀恋和向往；“琼”是一个典型的英语名字，汉语通译作“约翰”，他用这样一个带有异国情调的名字可能是要永久地保留童年的回忆，而且这个名字竟不期而然地预示了在美国的漫长流亡生涯在其一生中占有的重要地位，“佩斯”则与一位拉丁诗人和东方古国波斯的名字谐音，表现了诗人对古代文明以及逝去的黄金时代的憧憬，而且“佩斯”的发音还与一种手工艺品“擦光印花布”的发音相同，诗歌创作不正像手工制作那样精雕细刻，以求尽善尽美吗？

佩斯的诗歌以恢宏的气魄和强烈的异国情调而著称，融合史诗、神话、传奇于一体，这与诗人辗转世界的丰富经历有关。他崇尚恩培多克勒、荷马、品达罗斯等古希腊诗人，折服于他们深邃的思想。他对一切考古发现都充满浓厚的兴趣，对茫茫宇宙怀着无限的好奇，对大自然、尤其是大海更是情有独钟。所以他的诗如行云流水，任凭想像力纵横驰骋，天马行空。他以华丽的语言描绘了大自然中的风沙雨雪、飞禽走兽，带给读者的不仅仅是心旷神怡般的阅读享受，还有深沉的思考。

佩斯着迷于古代神秘的礼拜仪式，他以史诗般的笔调追忆了浩如烟云，迷离恍惚的人类历史，讴歌了人类的冒险精神和征服业绩，并关注着人类的未来，所以佩斯的诗被称为“百科全书式”的史诗。不过这史诗不是歌颂某个英雄或某个民族的史诗，而是整个世界、整个人类的史诗。佩斯笔下的英雄和伟人不断冲破各种界限和束缚，义无反顾的投身于征服和创建的冒险事业中。诗人并不是以某位英雄的生死为线索塑造一个典型形象，他的史诗不是叙事诗，却囊括了人类的一切冒险事业，歌颂了“那些面容高深莫测而又庄严古板的古代王公、征服者，那些埋头于实验室的

学者，那些伟大的王位篡夺者和远方殖民地的创立者、受俸的教士和商人，产锡省份的伟大的独家开采者和有着水牛般脊背的伟大仁智的旅行者"(《航标》)。诗人笔下的人物有一种独步江湖、遗世独立的尼采式超人的孤独和痛苦，他们为了人类共同的事业孤军奋战，却追寻不到自己的天堂。佩斯的诗是人类征服世界、征服自我、催人奋进的赞歌："自有后人，在层迭的页岩和熔岩上建设。自有后人，在城镇竖起一座座云纹石雕像。已经有更艰险的伟业在为我们歌唱。道路已被新的手开辟，火炬从一个高峰举向另一个高峰……"(《雪》)。其实，诗人所歌颂、所追求的，是一个逝去的黄金时代，是一个以语言为王、以诗人为王子和祭师的神秘王国，是一个从时间那儿夺来的重归于和谐的古希腊般的世界。

佩斯不属于任何流派，他的诗歌的风格也为他所独有。他没有写过押韵、规则的格律诗，他的诗句不讲究对称，长短不一，有时一个诗句只是一个简单的祈祷，有时整整一节诗只是一个长句子，所以他采用的是一种张弛结合、抑扬顿挫、音乐性和节奏感极强的抒情散文诗，语调像神谕般高雅、庄严，没有任何悲观绝望的色彩。他经常使用列举、重复、倒装、顿呼等修辞手段，努力制造一种庆典般的欢乐沸腾气氛。他使用的词汇也异常丰富而庞杂，有的来自学者的著作，有的来自技术手册，有的来自考古发现，有的来自已被遗忘的祭祀仪式，力求达到一种科学般的精确性。他又经常把一些貌似矛盾的词汇组合在一起，造成一种晦涩、神秘的"天书"般的效果。他灵活地采用了各种不同的形式结构，根据语音关系把一些词汇连贯起来，使得这些奇特的词汇都能巧妙和谐地人诗，读起来琅琅上口，如："抬起头，夜行人。岁月的硕大玫瑰转向你安祥的额头。那天上的巨树，像一株仙人掌，西边覆满了红色胭脂虫。彩霞满天的傍晚，弥漫着干藻的芳香，为了开辟更高的牧场，我们培育半空中的巨大岛屿，上面种着野草莓和刺柏。"(《纪事》)

雅克·普雷维尔(1900—1977)出生于巴黎城西塞纳河上的纳伊区。他有一个和睦的家庭，但是生活并非无忧无虑，父亲丢掉了保险公司的工作，只能靠做短期工作挣钱养家。雅克和弟弟皮埃尔后来都继承了父亲未能发挥的文艺才华，雅克成为多才多艺的诗人，皮埃尔成为电影工作者。

雅克·普雷维尔青少年时代以打工干杂活为生。1921年，他结识了小说家马塞尔·杜阿梅尔。第二年，他进了一家报刊信息社做摘报工作，

和他一起工作的有画家唐济(1900—1955)。杜阿梅尔为他们提供了住处,不久他们的住地就成为了超现实主义运动的活动中心,布勒东、戴斯诺斯、佩雷、阿拉贡等人经常到这里来聚会,普雷维尔和唐济都加入了超现实主义运动。1928年,普雷维尔因趣味不同被超现实主义运动开除。

1930年,他在超现实主义派抨击法朗士的小册子《一具僵尸》上发表了《某位先生之死》,并在《文件》、《比菲》杂志上发表文章,同时也为广告片写剧本并参加演出。在《交往》杂志上,他的嘲讽诗《试绘法国巴黎巨头宴会》与克洛代尔的诗篇排在一起。从1932年起,他为工人剧团"初出山的突击队"(后改名为"十月")创作了一系列针砭时弊的讽刺小品及剧本。

1943年,在一位中学教师的帮助下,普雷维尔出版了一卷地下诗集。1945年,诗集《话语》出版,荟萃了诗人多年作品的精华。这是一卷大众艺术的杰作,产生了巨大的反响,发生量达到数百万册,引起了各个阶层各种年龄对诗歌的普遍兴趣。普雷维尔的诗歌产生于最平凡的日常生活中,单纯中带有巧妙的语言组合,既继承了法国民间口头诗歌的传统,也推动了诗向歌转变的趋势。他以后的出版有为孩子们写的书:《给不乖的孩子们的故事》(1947)、《小毛驴比姆》(1951)等。他的其他一些诗集,例如《伦敦的魅力》(1952)、《雨天与晴天》(1955)、《树》(1976)等,仍然像《话语》那样充满青春活力与清新的气息。

普雷维尔一次不慎从二楼跌落,经过长期的昏迷后恢复。他最后退居乡间,并在那儿去世。但他那难以描绘的蓝色的眼神,仍在他的诗篇中呈现,正如他描绘的凡高的眼神一般:

> 蓝色而温情的眼神
> 清醒而狂恋的真正眼神
> 属于那些把一切献给生活的人

勒内·夏尔(1907—1988)生于法国南方索尔格河岛镇。他的父亲艾米尔·夏尔从事石膏工业,是小镇镇长。夏尔11岁时父亲去世。他在镇上读小学,后来到省会阿维尼翁读中学。1924年,他曾去突尼斯,次年入马赛商学院。1927年至1928年间他服兵役,部队驻扎在尼姆城。

夏尔的首卷诗集《心上的钟声》(1928)写成于16至18岁间,其中许多诗篇已表现出他深沉、热烈、明确而不妥协的性格。1929年他在故乡创办刊物《子午线》并发表诗集《武器库》。这部诗集以全新的语言表现出

诗人的独创性。情绪强烈，语调崇高，以及简洁精炼的警句形式、深沉有力的节奏，都将是他以后的诗篇保持不变的特色。诗集为他赢得了诗人艾吕雅的友谊。不久，夏尔到巴黎参加了超现实主义运动。他与超现实主义派朋友共同创办刊物《为革命服务的超现实主义》。1934 年他的诗集《没有主人的锤子》出版，收入了《武器库》中的作品以及随后两年创作的诗歌。这部发表于超现实主义高潮时期的集子由画家康丁斯基插图，达达派诗人查拉为诗集写了介绍。作品表达了诗人的忧虑意识。诗人已经觉察到暴力正威胁着人类的生存，诗集中的某些诗篇似乎是对未来灾难的预言。夏尔虽然受到了超现实主义的影响，但是他更多地是表现出一种与超现实主义平行的倾向，并没有真正融入这个运动。

1933 年夏，夏尔的创作转入低潮。由于家庭的需要，夏尔介入了沃克吕兹石膏有限公司的管理，不久出任经理(不过他终因管理工作妨碍诗歌创作而辞职)；1936 年初，他染上了败血病，三个月后才恢复健康。因此，在两年多的时间里，他的作品很少。从 1936 年下半年开始，夏尔的创作才重新活跃起来。1937 年，他发表了格言形式的诗集《第一磨坊》，以及《学童路上的告示》——这部诗集是因西班牙战争中儿童惨遭杀害而引发的思考。1938 年，诗集《屋外，夜已被控制》颂扬了人的基本价值：进取、自由、友情、爱与反屠杀的斗争，表现出这勇猛而充满柔情的诗人对美的渴求，对未来的热望。在这些诗篇中，他成为了一个时代的诗的良知。大战开始后，夏尔应征入尼姆城的炮兵队，开赴阿尔萨斯前线。不久法军败溃，他回到家乡。因被指控是共产党员，受到清查。不久，他转移到阿尔卑斯丘陵地区，化名亚力山大，加入抗拒德军的游击战。后来他到阿尔及尔与英美军队联络，并参加了解放祖国的战斗。

夏尔在五年战争中写下的诗篇，如收入《狂热与神秘》(1948)中的《伊卜诺斯的纸页》，收集在《上下求索》(1955)中的《游击笔记》、《自由如龙卷风袭来》、《多米尼克·科蒂奇阿托》等篇与某些介入文学作品仅以政治理念取胜不同，都具有很高的艺术价值。夏尔歌诵战斗，是因为他是从战斗中生活过来的，诗人在加入反法西斯斗争时，通过文学深入认识了这场斗争对人类的意义。

战后，夏尔隐居在南方家乡，他与友人福尔卡德达成协议，将福尔卡德在《莱尔纳丛刊》上发表的夏尔年表中止在《伊卜诺斯的纸页》刊出的 1946 年，好像他个人的生活不再重要，而完全依附在作品上。

诗集《狂热与神秘》荟萃了部分已出版和未出版的作品。在这集子中交织着分别象征狂热与神秘的两个主题：风与草。如散文诗《风你不要吹》，在诗人命令风停止后，呈现出一个绿草如茵的神秘世界：

> 在村庄的山腰上扎营的，种有金合欢花的园地。在采摘的季节，远离园地的地方，你偶然会有一次很芬芳的邂逅：遇上一位双臂抚弄了一天。娇柔花枝的姑娘。她像一盏明灯，芳香就是她的光环，她走去了，背朝着西下的夕阳。
>
> 和她打招呼说话会是渎圣的行为。
>
> 布鞋踏进草中，把小路让给她吧。也许你会侥幸看到在她唇上，夜的湿润的梦。

以后的年间，夏尔的诗篇仍像那"汩汩的泉水"一般地涌现，汇入诗集《早起者》(1950)、《失去的裸体》(1971)、《沉睡的兔子与屋顶上的门》(1979)中，传递着诗人的使命。夏尔的诗有不少显得幽晦艰深。夏尔认为世界由对立的力量构成，这些力量既是世界统一性的保证，又造成了世界的动荡不安。因此夏尔的很多诗篇里潜伏着一种怀疑不安的情绪。夏尔擅长写短诗，而且许多作品是散文体的，兰波的影响可见一斑。

亨利·米肖(1899—1984)是不属于任何文艺运动的诗人以及自由思想的典范。他生于比利时那慕尔城的建筑师世家，在布鲁赛尔完成学业。1922年到敦克尔克当了一名水手，登上远洋船，一直航行到非洲的达喀尔。归来后，做过职员、交易人、中学辅导教员。不久，来到巴黎，成为诗人于勒·苏佩维埃尔的秘书，结识了画家马克斯、恩斯特及奇里柯。后来，他再次登程旅行，足迹踏至南美、土耳其以及远东。1927年到厄瓜多尔，1931年到达印度、中国与日本，经锡兰、埃及回到巴黎。后担任克拉出版社的秘书，并参与组建杂志《音步》。

在旅行期间，米肖不仅周游世界，而且对想像的世界进行探索。这使他成为了"内在世界的探索者"。他为杂志《交往》及《音步》撰稿，结交了一些超现实主义画家及文学界的朋友。1927年他发表了诗集《我是谁》。诗集通过语言的各种途径——分裂、重复、呐喊、幽默，寻求自我的统一及自律，最终达到自我的解脱。为彻底破除所有的陈规陋习，米肖不断以有分量的批评语言考查自己的幻觉。以后的几卷诗集都沿着这条线路进

行。《厄瓜多尔》(1929)是一卷奇特的旅行日记，正如米肖所说："诗人出门旅行，但旅行的所见所闻并不占有他们的心灵"。米肖为词语所吸引，常为词语在他想像中引起的联想与现实不符而感到不安。对现实的意识产生了悲观主义和空虚感。为填补这种空虚，这卷好似旅游杂记的诗集展现出一幅内在的图景，一幅不安的、充满斗争的景象。

同样，《我的产业》(1929)兼有坦白、幻想、叙述，用语言来重建并充实内在空间等性质。且看诗人如何创造了巨大的声响——一个表现身体痛苦的乐队——并从中获得平静：

> 于是，我开始从我的颅骨中搬出几只大鼓，几只铜管乐器，以及一架比管风琴更加响亮的琴，利用高烧使我产生的神奇的力量，我让这些乐器组成一个震耳欲聋的乐队。一切皆震动而颤抖。
>
> 这时，在喧嚣中，确知我的声音不会被人听见，我开始嗥叫，好几个小时中不停地嗥叫，终于逐渐减轻了我的痛苦。

但是有时，像暴风雨后的清晨，诗集中突然出现一些单纯优美，极其纯净的歌唱，如《载我去吧》：

> 载我去吧，在一只帆船中，
> 一只古老而温柔的帆船，
> 在船首，或如你愿意，在浪沫里，
> 让我迷失在遥远的地方，遥远的地方。

《一个野蛮人在亚洲》(1932)是与《厄瓜多尔》截然不同的旅行杂记。反对西方物质文明的米肖发现了印度与中国，他带着惊异的眼光试图了解东方古老的文明与艺术。虽然如此，这并不是一卷客观的现实报导，而是诗人创造的奇异世界。米肖在以后发表的《魔力的国度》(1941)和《别处》，所描写的更是纯粹的想像天地。他以博物学家布封一般的准确性描述他所创造的乡土、人群、野兽、花卉，使读者直觉地感到自然事物的奇特。

30年代初，米肖出版了诗集《某君普吕姆》。普吕姆(词义是羽毛)是他所创造的一个极其真实的神话人物。综合诗集《遥远的内在，附羽毛》

(1937)中,也有他的出现。普吕姆不能适应现代社会,随时遇到狼狈不堪的局面,遭受各种粗暴的对待。他颇似卓别林影片中的无辜受害者,迷失在卡夫卡的宇宙中。每当读者追随诗人的幽默描述,面对滑稽可笑的场景时,不禁为生活中经常出现这种种恶梦不寒而栗。

米肖不断进行探索,陆续发表《内在的空间》(1944)、《褶子里的生活》(1949)、《面对牢锁》(1954)。在这以后,他开始了持续几年的新考察:以自己的身体进行毒品试验。他将所经历的苦痛与取得的启示写在他的书中,如《纷乱的无限》(1957)和《经历深渊的认识》(1961)。这笔耕不止的诗人还写成了《中国表意文字》(1975)、《沉默的日子》(1978)、《迁移与解脱》(1985)(遗著)等。

伊夫·博纳福瓦(1923—)生于法国中部城市图尔。先后就读于当地的小学和中学,毕业于数学与哲学班,又入普瓦提埃大学的高等数学班及特别数学班。20 岁时,到巴黎人大学,不久,选择了诗歌的道路。

博纳福瓦自幼喜爱诗歌。超现实主义作品,特别是艾吕雅的诗篇是他进入诗歌殿堂的向导。到巴黎之后与超现实主义诗人和画家接触频繁,1946 年发表了受超现实主义启发的一篇宣言式的文章,推崇马克思与诗人洛特雷阿蒙,谴责"古老的形而上学"。后来受俄国作家舍斯托夫《钥匙的力量》的影响,逐渐脱离了超现实主义。

博纳福瓦放弃了数学研究,但仍继续学习哲学。他的哲学教师有著名的哲学家加斯东·巴什拉、让·瓦尔以及让·伊波利特。博纳福瓦多次去意大利旅行,意大利绘画给他留下深刻的印象。这些印象和古希腊哲人直至黑格尔的西方哲学家与象征主义诗人的影响相结合,启发博纳福瓦构思了长诗《论多芙的运与静》(1953)。这是博纳福瓦的第一部诗作,发表后得到普遍的好评。

全诗是一套五部曲:剧场、最后姿态、多芙的话、橘园、真处。诗篇表现精神生活抗拒死亡的努力,以及寻索"真处"的一次艰难跋涉。全诗形象丰富,结构恢宏,节奏准确,充分发挥了语言的原创力,使读者听到一部前所未有并且能不断激起心灵回应的曲子:

> 它将长久歌唱着在树枝中离去,
> 阴影将来摘去它啼叫的边界。
> 它拒绝任何书写在树枝上的死亡,

敢于超越出长夜的峰巅。

博纳福瓦不是追求玄奥的诗人，但他的诗篇蕴含有多重意义。“多芙”这个女性形象是谁呢？是在火中焚烧又从灰烬中重生的凤凰？还是如诗人所说的那“被不屈不挠的存在拾掇好的散落的存在”？在众多可能性之中，可以肯定的是，“多芙”象征诗的诞生、诗的认识，诗的评说。诗篇表现的是最接近基本诗的语言。诗人相信语言的生命应在语言之外。他写道：“的确，只是话语的话等于迅速的死亡”。

1958年，诗人发表了另一卷诗集《昨天是一片沙漠》。诗集的形式是古典的，语言优美而艰深，后来连诗人本人也承认它“隐晦，在某些地方，几乎是陌生的”。他于是从易于理解的角度加以修改。在以后发表的一些论文集中，他讲述了自己的探索历程，并对诗中的某些事实作出澄清。

60年代中，博纳富瓦与评论家加埃唐·皮贡、让·斯塔罗宾斯基等人同办杂志《昙花》。他着手翻译莎士比亚全集，并发表了《反柏拉图》(1962)与《写成的石头》(1965)。在《写成的石头》与以后的诗集中，夜与光明两种状态间的相互感应逐渐发展，诗人从中发现了新的希望。梦寐以求的光、热、与火都在现实中呈现：

我不曾是那没有眼珠的梦
它取而不取，不想留住
你的夏天光彩除了一枚宝石的蓝
为那宏伟的夏天，什么皆不结束？

博纳福瓦不断地寻索“真处的存在”。无论在他对意大利艺术的研究中，还是在他优美的诗篇中，甚至在他关于神话与宗教的著作中，他都在追求那永恒的东西，那失去的天人合一。在以后的年代中，他出版的诗集主要有《在门口的诱惑中》(1975)、《语言的来源》(1980)、《那曾是无光的事物》(1987)。他的论文集与叙事作品有《阿蒂尔·兰波》(1961)、《关于诗歌的谈话》(1982)、《梦里叙事》(1987)等。此外还出版有八卷莎士比亚译作集和叶芝诗歌选译。

博纳福瓦曾在多所大学任教，1981年他成为法兰西学院诗学讲座教授。在《那曾是无光的事物》中，他以变得平静了的声音赞誉树木、飞鹰、

风雪。平易的语言将我们心中"那曾是无光的事物"带入了光明。大地变得更加真实亲切,好像洗去了时间的污垢。

小说 二战后的文学变革在小说领域形成了强大的冲击波。1948年女作家萨洛特发表的《陌生人的肖像》可以说是战后小说变革最早的信号。萨洛特为这部小说作了序,预言式地提出了"反小说"这个概念,认为萨洛特的这部作品,以及美籍俄国作家纳博科夫、英国小说家伊夫林·沃的作品,还有纪德的《伪币制造者》等,都带有用"小说本身来否定小说的特点",这种否定性决定了这类小说可以称为"反小说"。但是当时无论是萨洛特的小说还是萨洛特的序言,都没有引起公众应有的注意。人们真正认识到萨洛特序言的意义,是在50年代后期。那时,在一片与传统决裂,一切重新开始的喧嚣声中,一批带有明显"反小说"特征的作品问世,汇聚成一股革新力量。这些作品后来被称为新小说。

1953年,小说家罗布-格里耶发表了一部类似侦探小说,但又与一般侦探小说大相径庭的作品《橡皮》。翌年,他的第二部小说《窥视者》出版。对这两部作品,读者反映冷淡,但是其独具一格的叙事形式引起了专家的关注,批评家巴尔特和作家兼批评家布朗肖都著文评说。文学史上一般将这两部作品看作新小说的发端。这两部作品分别获得费内翁奖和批评家奖。不久,罗布-格里耶的创作实验得到响应,1957年布托尔发表《变》,获得雷诺多小说奖,翌年奥利埃出版《排演》,获梅迪奇小说奖。这两个小说大奖授予新小说作品,意义重大,标志新小说的价值开始得到认同。由罗布-格里耶任顾问的巴黎子夜出版社出版了许多新小说作品,因此,新小说家当时又被称为"午夜派",另外还有"反小说派"、"客观派"、"新现实主义"等名称,不一而足。与此同时,围绕新小说文学观的辩论也日趋激烈。60至70年代,新小说派的大胆革新逐渐获得广泛的认同,创作更加活跃,并且不断得到理论的总结。1985年,新小说家西蒙获诺贝尔文学奖,标志着西方文学界对新小说历史地位的最终肯定。

新小说并无共同宣言或纲领,它是一种文学现象,除了上面提到的四位作家外,玛格丽特·杜拉斯、克洛德·莫里亚克、罗伯尔·班热也写过新小说。新小说作家的共同之处在于拒绝和革新。所谓拒绝,是拒绝巴尔扎克式的小说程式;至于革新,则各显神通,有的使小说接近电影,有的使之接近戏剧,有的使之接近绘画,有的注重小说中的建筑式结构。

新小说现象的出现是有多种原因的。首先,在法国,对小说的探索早

在第二次世界大战前，甚至第一次大战前就开始了。普鲁斯特的《追忆似水年华》、纪德的《伪币制造者》、米歇尔·莱里的《人的时代》，萨洛特的《向性》都试图表现生活的本质，使小说得到净化，以摆脱固定的模式。陀思妥耶夫斯基、吴尔夫、乔伊斯、卡夫卡等外国作家对法国小说的影响也不可忽视。

大战后各种思潮流行，尤以现象学的影响为甚，现象学认为世界既是物理的领域，也是心理的领域，世界本身并无条理和秩序，因此不能凭借逻辑思维把握事物的本质，而只能凭直觉，一切诉诸直觉。从社会生活来看，50 年代的法国尚未从战争摧残中复兴，对眼前的世界感到茫然，非政治化的趋向日益严重，与之相应的是反对战争的小说，直接反映社会问题的小说日益失去读者，于是另辟蹊径的新小说就异军突起。

自 1968 年以后，有的新小说家放弃小说而转向其他，有的则向传统小说靠拢，有的继续写新小说，并且出现了第二代、第三代的新小说家。

许多新小说一反传统小说的格式，没有身份及性格鲜明的人物，没有首尾呼应、跌宕起伏的故事，往往也缺乏明确的、理性化的时空坐标，晦涩难懂，读者不能像听故事那样去被动地接受作品，而必须积极参与，耐心地阅读与感受。

阿兰·罗布－格里耶(1922—　)生于法国西部滨海城市布勒斯特，曾就读于巴黎国立农学院，后在殖民地蔬菜水果研究院任职，长期居住在北非及中美洲。自 50 年代开始写小说，作品有《橡皮》(1953)、《窥视者》(1955)、《嫉妒》(1957)、《迷宫》(1959)、《幽会的房子》(1965)、《纽约革命计划》(1970)等等，也写过几部电影小说，其中有《去年在马里安巴》。

罗布－格里耶被认为是新小说的理论家，其主张集中表现在论文集《创立一种新小说》中。他认为巴尔扎克式的小说适应了这些小说产生的时代，那是稳定的，以人为中心的时代，人赋予外界物体以象征意义，如一张空椅子意味着某人已离去或某人即将到来，意味着缺席或等待。然而到了今天，急剧多变的物质世界令人感到难以把握，因此要想写真实，就必须剔除物质世界中由人所附加的东西，还表象以原形，让物体和姿势首先存在，然后才能谈它们的意义或象征。例如椅子，先得写它的物理特征，长宽高，颜色、木料、位置、光影等等。

《嫉妒》体现了罗布－格里耶的小说观。首先，题目就是一个双关语，这个词法文原义既是嫉妒，又是百叶窗。叙述者怀着嫉妒从百叶窗中窥

视。这是一个男人,既是叙述者又是介入者,然而他的介入只是从餐桌上的三副餐具,露台上的三个酒杯显示出来。他怀疑妻子与一位叫弗兰克的邻居有暧昧关系,因此,当弗兰克来家吃饭或者喝饮料时,便暗中窥视。这里没有故事,唯一的事件是妻子随弗兰克的汽车进城,在外过了一夜,原因不详。而日常情景,餐桌上,露台上的场景一再重复,既无传统小说中的开场,也无高潮,更无结局。人物只有表象、姿势,没有传统小说中的心理或性格,谈话的内容无非是天气、健康、汽车抛锚、一本未读完的小说等等。小说的时间不确切,时序颠倒穿插。地点大约是非洲一个白人种植园。

小说突出了一个直观的、实在的世界。不论是房屋的位置、结构:门窗、露台、柱子、栏杆、地砖、墙壁,还是家具:椅子、书桌、餐桌、酒杯,还是人物的姿势(如食指、无名指、中指的动作),都是以科学实验报告的语言来作精确的、客观的描绘,如形状、质地、颜色、方位、角度、光滑度、纹理、光影等等。墙上有一个斑点,是一支被捻死的蜈蚣,它当初是怎样被捻死的,如何留下痕迹,痕迹的形状与颜色,痕迹的淡化等等,这一切一再重复,每次略有不同,仿佛是挥之不去的顽念,令读者感受到物质世界的魔力。

娜塔丽·萨洛特(1902—1999)年生于俄国一个知识分子家庭。后随父亲定居巴黎。曾在巴黎大学攻读英语,后赴英国及德国读历史、文学及社会学。1922年进巴黎大学专攻法律。1925年结婚后与丈夫一同从事律师工作。自1939年起专门从事写作。

1956年,即新小说成为令人瞩目的文学现象时,萨洛特发表了《怀疑的时代》,这篇论文是新小说的重要文献。萨洛特认为今天的小说应该摆脱故事和人物,因为它们都是僵化的,标签式的,是为了欺骗读者而虚构的。她认为小说应该在日常生活的表层下去捕捉人们内心的活动,提示其奥秘,顺着乔伊斯和普鲁斯特的足迹去发现真实复杂的内心世界。

罗布-格里耶着重于物体及姿势的表象,着重于"看",萨洛特则着重于内心颤动,着重于"听",她仿佛坐在窃听器前,紧闭双眼,聆听某个陌生人朦胧的、断续的内心颤动。

1939年萨洛特发表的《向性》被认为是50年代新小说的先驱。这个词也可以概括萨洛特小说的特点。向性是植物生理学词汇,表示在外界——例如光线——的刺激下,植物机体中产生一种特殊的倾向性。萨洛

特借此比喻人与人的关系中，话语等外界刺激也会引起一种细微的、朦胧的、原始的内心活动，这种活动不同于心理小说中的心理，因为它不是理性的，它既不分析感情，也不说明行为动机或解释性格。这种难以捕捉的内心活动被萨洛特称之为潜对话。对话与潜对话共同形成她小说的支柱。在《向性》这本短篇集中，人物及故事都已消失，甚至连姓名也没有，只有代词“他”，“她”，“他们”，“她们”，剩下的只是人与人关系中微妙的心理活动。

萨洛特的小说有《陌生人肖像》(1948)、《马尔特罗》(1953)、《行星仪》(1959)、《金果》(1964)、《傻瓜们说》(1976)，《你不爱自己》(1989)等，她还写过好几个剧本、散文及自传体小说《童年》。

《金果》曾获国际文学奖。书中没有故事，没有人物，没有中心叙述者，有的只是话语声音，而说话人却隐没在浓雾中，话语成了主角。这是一次社交聚会，众人对刚刚出版的新书《金果》议论纷纷，毁誉不一，有的声音对《金果》五体投地，誉之为大喜大悲的杰作，有的声音称之为像地震海啸一样振聋发聩的传世之作，有的声音说《金果》平庸乏味，矫揉做作，晦涩难懂。总之，《金果》究竟是杰作还是败笔，众说纷纭、莫衷一是，各有各的判断标准。在这一场热闹的谈话之后，小说就结束了。当然，读者可以感到书中充满了对夸夸其谈、自诩风雅的话语的讽刺，对文学判断标准的思考，但是整部作品的气氛，正像萨洛特的其他小说一样，使人觉得是沉浸一片喋喋不休的话语及尚未外化的内心话语的潮水之中。

米歇尔·布托(1926—　)年生于法国北部诺尔省一个铁路职工的家庭。在巴黎求学期间，攻读哲学，曾在著名哲学家巴什拉门下做论文《数学与必然的概念》。后当法语教师，长期旅居国外。1968年后，在法国尼斯大学执教并任教于瑞士日内瓦大学。

布托是巴尔扎克的崇拜者，他认为巴尔扎克就他的时代而言是位创新者，但今天的时代需要重新认识世界，重新认识自己，需要在小说中进行实验及探索。

布托的小说有《米兰巷》(1954)、《时间表》(1956)、《变》(1957)、《度》(1960)。在这些小说中，布托进行了大胆的探索，但并未完全抛弃某些传统的形式。在《米兰巷》中，作者探索的是同时同地的平行写法：描写一座八层楼的房子里，在同一时间里，每层楼所发生的事。《时间表》则是对时间进行的探索。

自《航空港》(1962)开始,布托逐步放弃小说形式,而从事广义上的文学创作,即打破文学类型的束缚,作品既有诗,又有对话,又有旅行札记或报纸摘录,而且在排版上不拘一格,有的是将行为描写与独白分开排,各成体系;有的采取五线谱式的排列。作者的目的是将文学与音乐、绘画结合起来。这种尝试还体现在《运动体》、《圣马可即景》、《每秒 681 万公升水》中。

《变》于 1957 年获雷诺多奖,讲的是一家意大利打字机公司巴黎分公司经理的巴黎——罗马之行。小说自人物踏进车厢开始到车抵罗马人物即将走出车厢为止,在 21 小时的旅程中,人物的所见、所感、所梦、所思,极其庞杂。他去罗马是为了接情妇来巴黎,但车抵罗马时,欲改变初衷,决定维持生活的原状。

《变》貌似传统小说,它有主人公,有情节,结构像法国古典建筑一样由三个部分组成,以中间部分为轴形成对称。它甚至符合法国古典戏剧的三一律:24 小时内,同一地点,同一情节。

然而,主人公只是一个影子,作者用的是"你",将读者置于主人公的位置,这与传统小说中的"他"或"我"是很不相同的,读者参与了创作。至于情节,在这段旅程中,没发生任何事件,一切情节都集中在主人公的内心活动中,他的回忆、联想、期望、梦想……由朦胧到清晰,最后导致意识的觉醒。

在传统的形式下,布托在时空方面作了成功的探索。小说的时间是精确的火车运行时刻表,地点是火车三等车厢,然而在这个大框架中,却包含着另外的多次旅行,时间是三天前、一周前、一年前、二年前、三年前、二十年前以及最近的将来,而对这些旅行的回忆和展望打破时序,像车站的铁轨一样纵横交错。主人公的意识作跨越时空的飞跃,却又始终围绕着此起彼伏的主题,即在妻子(巴黎)与情妇(罗马)进行选择。

在描写周围事物时,布托和罗布-格里耶一样,摆脱了理性概念,用纯粹的摄影机般的眼光来描写视线之内的事物,例如,餐厅侍者来卖餐券,主人公只看见白上衣;检票员来检票,最初只是敲窗子的一只手;主人公坐下时,只看见三只脚,等等。与罗布-格里耶不同之处在于,罗布-格里耶在描写了外表世界以后,不作任何猜测,一切由读者去猜去想,而布托则将可能性告诉读者。如果和侦探小说相比,则可以说,在大量客观信息与迹象暴露出来之后,侦探小说给出答案,罗布-格里耶不给答案,

布托则给出多种可能的答案。

克洛德·西蒙(1913—　)生于马达加斯加。父亲是法国军官,在第一次世界大战中阵亡。西蒙随母亲在法国南方的庄园中长大。15岁丧母,赴英国求学,学习绘画。1936年参加西班牙战争,支持共和派。在抗德战争中,被德军俘虏。1946年起在老家定居,从事葡萄种植,一面写小说。

1957年西蒙在子夜出版社发表小说《风》,在此以前他已陆续发表过四本小说。《风》的叙述者是一位中学教师,他根据社会新闻栏的消息重述一件事:一位打破传统的年轻人与代表秩序的公证人之间在保留或出卖产业上的较量与对峙,最后年轻人失败,不得不出卖继承的产业,其间穿插有恋爱故事。这篇小说的副标题是"重建巴罗克式圣坛装饰屏"。这个副标题也适用于西蒙的其他小说。

首先,"装饰屏"是图画,是一个个的画面,西蒙正是用作画的手法来写小说的。他曾想当画家,未能如愿,如今以文字当作油彩作画。他对外界的感知,对往事的回忆首先表现为视觉形象。他将小说中的人物和情节都标上不同的颜色,然后精心调配成画面,色彩有浓有淡,相互交错,相互呼应,也就是说他在小说中追求绘画的立体感,因此小说的时序被打破,叙述往往无头无尾,过去和现在被切割成片断,相互重迭,渗透,形成不连贯的结构。

其次,"重建"即重新修建,重新表现已经存在过,已经发生过,如今或是隐没或是淡化的东西,也就是过去的历史,个人或集体的经历,例如战争。自《草》开始,西蒙的小说都带有自传性。

最后,"巴罗克"是指小说中细节的精雕细琢及装饰性的渲染。

西蒙的小说有《草》(1958)、《弗兰德公路》(1960)、《豪华大厦》(1962)、《历史》(1967)、《法萨尔战争》(1969)。1981年的《农事诗》以其深刻的历史感及新颖的技巧——三个不同时代的人相互重迭——而令人瞩目。1985年西蒙获诺贝尔文学奖,获奖评语赞扬西蒙"兼有诗人与画家的创造才能,在小说中致力于表现深刻的时间意识和人类的处境。"

《弗兰德公路》是西蒙的代表作。叙述者也是主要人物,自称乔治,有时用"我",有时用"他"。有时叙述者又附在其他人物身上,讲述他们的回忆与经历。叙述者身份的变化或不确定性也出现在西蒙的其他小说中。

《弗兰德公路》的主要内容是乔治对战争经历的回忆,当然这些回忆

不是依照时序的理性回忆，而是一组组画面，它们前后跳跃，交错重迭，并伴之以光线色彩的变化，仿佛有隆隆的大炮声。1940年，德军入侵时，乔治的骑兵队在靠近比利时边境的弗兰德地区撤退，最后只剩下四个人，队长雷沙克、伊格雷亚、乔治与另一位军官；队长与军官后来被打死，乔治与伊格雷亚被德军俘虏，在战俘营中忍饥挨饿。这是主要内容，但每个人身后都有过去的经历和故事，小说的时间似乎不是向平面延伸，而是向纵深发展；例如队长和他妻子科丽娜的关系，科丽娜与伊格雷亚的关系，科丽娜与乔治的关系，雷沙克与乔治的亲戚关系，等等。有些情节一再出现，或是另添枝叶，或是增加浓度。

战争、死亡、搏杀、恐惧、性爱都化为画面，画面具体，精确，生动，相互转化，纷乱而嘈杂，表现一种动态。

克洛德·西蒙认为新小说作为小说家个人的探索，是不会完结的。

与罗布－格里耶、布托、西蒙等人的小说革新同时，莱蒙·格诺(1903—1976)、于连·格拉克等人尝试把超现实主义的某些方法吸取到小说创作中来。他们的作品以幽默、滑稽的笔调把现实中丑恶的东西夸大，不是进行辛辣的批判，而是饶有兴趣地加以调侃，再配以怪异奇巧的想像，表现了现实的丑陋和荒诞，使读者在捧腹之余掩卷深思。70年代后，存在主义和新小说两大思潮衰微，法国小说进入了一个没有主义，没有流派，也没有大师的时代。但这并非意味着小说创作的低落。一大批有创见的作家，凭着自己对小说的理解和阐释，沿着各自的创作轨迹，创作出一批风格迥异，各具特色的作品。菲力普·索莱尔斯(1936—　)、里卡尔杜(1932—　)等一批年轻的先锋派作家以《原样》杂志为阵地，对以罗布－格里耶为代表的新小说主张进行了更为激进的突破，对传统小说及传统文学原理进行了更为彻底的否定，主张把文学变为一门文学科学，即主张小说创作以文字为中心，不表达任何先验的主题，彻底摈弃现实主义的方法，把创作变为一种文学试验。原样派小说因为没有主题，没有情节，没有人物，甚至取消标点，因此难以卒读，影响甚微。小说家乔治·贝雷克与原样派作家一样，视创作为游戏，毕生都在追求小说形式的创新，但其作品却以法兰西文化传统特有的机敏的感知力和判断力，以及既有法兰西民族特点又有个人魅力的幽默感，赢得了众多的读者。

另外一些作家，例如巴赞、图尼埃，以及更年轻的一代作家勒克雷齐奥、莫迪亚诺等，更侧重对小说内容的思考。他们不拒绝传统小说的表现

方法，同时也不囿于传统小说反映现实，揭露社会的框架，而是侧重于对人、人的本质和命运进行哲学思考，最大限度地发挥自己的想像力，或者对古代神话或历史传说进行新的诠释，或者虚构一些怪诞离异的故事。即使有时也以历史和现实为背景，但宗旨不是写实，而是借以表达深刻的哲理。

此外，当代法国的一个重要现象就是一批女作家的崛起，在波伏瓦、萨洛特各领风骚之后，尤瑟纳尔、杜拉斯更是取得了比任何男作家都毫不逊色的成就，她们以清新流畅的笔调、细腻人微的感情为这个时期的小说增添了绚丽的一笔。

埃尔维·巴赞(1911—)早年以诗作步入文坛，1948 年发表中篇小说《掌中蛇》，一举成名。小说表现一个少年对专制的母亲的仇恨。50 到 70 年代是巴赞小说创作的丰收时期，代表作品有《小马之死》(1950)、《母亲的家产》(1967)、《枭鸣》(1972)、《我所相信的》(1977)等。这个时期的作品虽然仍旧大多描写外省的家庭生活，但是气氛完全变了，《掌中蛇》里那样紧张阴暗的气氛消失了，人物大都宽容友好。小说显示出的和平宁静与当时许多小说的基调形成对照。

于连·格拉克(1910—)被称作“超现实主义第二浪潮的作家”，尝试过各种文学体裁。小说创作主要包括《在阿尔戈尔城堡》(1938)、《阴郁的美男子》(1945)、《沙岸》(1951)、《林中阳台》等，具有超现实主义色彩。格拉克性格孤傲，有意识地远离文学圈子和各种荣誉。1950 年他发表《厚皮文学》，强烈抨击法国人只关注官方评论及文学奖项，使文学堕入商业泥潭。具有讽刺意味的是，第二年龚古尔评奖委员会将这一法国最重要的文学奖授与了他的《沙岸》。格拉克拒绝领奖。

《沙岸》的情节很简单。奥赛纳国在麻木状态中昏睡了三个世纪，尽管它名义上与沙洲对岸的法格斯坦处于战争状态。两国人民听到冥冥之中传来命运的召唤，要结束奥赛纳国这种不死不活的状态。奥赛纳海军部派阿尔多履行这一使命。阿尔多乘船靠近敌国岸边，朝本国发射了三发炮弹，唤醒了奥赛纳。《林中阳台》以二战期间“奇怪的战争”为背景。少尉格朗热和三个士兵驻扎在阿登森林的一个碉堡中，生活在远离战争的这片森林中，格朗热感到很惬意，不久还和邻近村子里的一个叫莫娜的女人开始了一段浪漫史。但是，他同时也预感到一种不可名状的灾难即将降临。终于战争全面爆发，德军进攻阿登森林，暂时没有进攻碉堡。格

朗热及士兵与大部队失去了联系,好像被遗忘在远离战祸的天堂中。然而好景不长,德军的装甲车粉碎了他的梦想,他身负重伤,很快死去。

格拉克的小说目的不在于讲述一个动人的故事,而在于制造一种或明或暗的神秘气氛。他的大部分小说有一个中心主题,就是等待。读者在阅读过程中预感到某种灾难的降临或某种结局并焦灼地等待着,但这种灾难或结局始终不发生,往往在即将发生的瞬间,作者却笔锋一转,令读者捉摸不透。在焦灼的等待过程中,读者的注意力被引向世界的各种符号中。格拉克的小说和贝克特的《等待戈多》一样,提示了人类在自己命运面前的一种茫然等待的状态。人类的命运就是一个谜,格拉克以小说的形式编造一个个谜语,却拒绝给出谜底。

不论写小说、诗歌还是评论,格拉克都不拘泥于传统的规则,而是独创自己的形式。他写作从没有预定的计划,而是信马由缰,让激情尽露于笔端。在这点上,他崇尚兰波和布勒东。所以读者有时觉得格拉克的作品缺乏统一性,作者却说:"人们过于看重小说中的严密性和过渡,而思想的作用之一就是无限地创造出从一种形式到另一种形式的合理过渡。"格拉克的小说是一个充满情感共鸣和震颤的世界。

玛格丽特·杜拉斯(1914—1996)是法国当代以高产多才著称,最具轰动效应的小说家和剧作家。她出生在法国占领下的越南,并在那里长大。家庭的不幸、生活的贫困以及在印度支那的所见所闻给她留下了终生难忘的印象,日后的多部作品都是以印度支那和亚洲为背景。18 岁时她来到巴黎求学,毕业后到外交部工作。二战期间曾参加抵抗运动,一度加入法共,后脱离。

杜拉斯的早期作品,如《抵挡太平洋的堤坝》(1950)、《直布罗陀的水手》(1952)基本上用传统的现实主义手法写成,具有清晰的情节。《抵挡太平洋的堤坝》是她的成名作,它以印度支那为背景,讲述了一个老妇人与大海所作的艰苦而又徒劳的抗争。老妇人为了保护庄稼,一次次在海边筑起大堤,而海水又一次次将大堤冲毁,老妇人最后不得不离开土地。无数次的顽强抗争换来的竟是徒劳无获,这一主题或许是受了存在主义哲学的影响。

其后期小说主要有《塔基尼亚的小马》(1953)、《如歌的中板》(1958)、《劫持洛尔·维·斯坦》(1964)、《爱情》(1971)、《情人》等,尤以《如歌的中板》和《情人》为代表。这个时期,杜拉斯的写作风格发生了突变,在语言

和叙述方式上进行了新的探索，这正与“新小说”的革命性探索不谋而合，所以有的评论家也将她列入新小说派，但她本人始终未予承认。《如歌的中板》讲述了一个貌似爱情故事的故事。工厂主太太安娜每天送儿子学钢琴，一天，钢琴课被一声尖叫打断，原来楼下的咖啡馆里发生了一起情杀案。此后安娜每天来咖啡馆与丈夫工厂的一名工人沙文（也是案件的目击者）约会，共同想像那对情杀男女的爱情故事，在交谈中他们之间产生了爱的欲望，但故事没有结局。该作品典型地反映了杜拉斯后期小说的特点：情节被淡化，变得断断续续，故事若有若无，没头没尾，人物成了可有可无的符号，更谈不上什么性格，人物的内心活动反映在平淡和缺乏逻辑的大篇幅对话中。作品既是小说，又像是戏剧和电影。1984 年《情人》的出版更使杜拉斯的声名如日中天。《情人》讲述的是一个传统的悲欢离合的爱情故事，其特色在于语言和叙述技巧。作者的用词平实简洁，往往一个看似不经意的词语给读者一种强烈的感染力，产生一种挥之不去的印象。尤其是跨越时空的叙述和反反复复的场景切换更加显示出作者娴熟的手笔。《情人》不仅获得了龚古尔文学奖，还被改编成电影，被译成数十种文字。

杜拉斯创作的多样性使她很难归入某一个特定的流派。杜拉斯的许多作品表现了人类境遇的窘迫与尴尬，这一点无疑和新小说声气相通。她的《抵挡太平洋的堤坝》、《夏夜十点半》（1960）、《副领事》（1965）等都是这方面的代表作品。她对现存社会秩序的不满使她的这些作品时时让人感觉到一种反抗的冲动。杜拉斯又是一位善于揭示人的深层感情与心理的作家，她的《英国情人》（1967）、《情人》等作品以简洁却又不失细腻的笔法揭示了人物的内心世界无可奈何的矛盾，加上叙事的明快与新颖，使她获得了国际声望。杜拉斯还积极从事电影创作与改革。她与著名导演雷奈（1922—　）合作创作的影片《广岛之恋》是她深切关怀人类命运的鲜明例证。

玛格丽特·尤瑟纳尔（1903—1987）是一位学者型的小说家，出生于比利时的布鲁塞尔，受父亲的影响，自幼酷爱旅游和读书。她随父亲游览了欧洲，尤其是希腊、意大利等地中海国家的名胜古迹，长大后也是四海为家，1949 年定居美国东北海岸。她自幼广泛涉猎了古希腊、罗马和印度文学，具有深厚的古典文学造诣。其作品包括诗歌、戏剧、散文等，但尤以小说享誉文坛。主要作品有《阿列克西或论徒劳的战斗》（1929）、《新欧律

迪克》(1931)、《火》(1936)、《东方故事集》(1937)、《致命的一击》(1939)等,《亚德里安回忆录》(1951)和《炼金》(1968)是奠定作者地位的代表作。渊博的知识和丰富的旅游经历为其创作提供了不尽的源泉,这些作品都以她曾游历过或接受其文化熏陶的地方为背景。1980 年尤纳尔当选法兰西学士院院士,成为女作家中获此殊荣的第一人。

《亚德里安回忆录》以公元 2 世纪古罗马皇帝亚德里安的第一人称讲述,通过年迈的皇帝的回忆和反省,描述了他一生的业绩,显示了他灵魂中的深刻矛盾。作者的博学在这样一种题材的小说中得到了尽情的发挥。她运用了长时间搜集的大量历史资料,好像力图还原一段真实的历史,但实际上作者的意图并不在此,她的意图是借助一些真实的铁事探求一种超越时间的人性,尤其借亚德里安垂垂老矣时对一生的反思,表达作者本人对人类文明命运的思考。《炼金》叙述的是 16 世纪的一个名叫泽农的医生兼哲学家的一生。泽农具有自由思想和反叛精神,对多灾之难的世界深感优虑,试图用哲学和科学来拯救它。但是他的无神论思想与教会发生了激烈的冲突,终被教会判处火刑。泽农不愿当众受辱而死,为了维护自己的尊严,在狱中割脉自尽。《炼金》发表于 1968 年,其故事背景很容易使人联想到当时动荡不安的法国社会,泽农也代表了新一代具有革新思想,负有社会责任的知识分子。

尤瑟纳尔的小说大多取材于古代历史、神话和传说,貌似写古,实则论今。其作品不是以情节取胜,而是以优美流畅、简洁有力、娓娓道来的文笔吸引读者,风格上接近古典主义。尤瑟纳尔成功地在传统小说的形式中探讨了这个时代的普遍焦虑,即人的存在的价值和意义。她的语言精炼苍劲,将法兰西文学的古典主义语言提高到一个新水平。

让-玛丽·居斯塔夫·勒克雷齐奥(1940—)少年得志,23 岁时发表处女作《笔录》(1963)而一举成名。然而他对名利十分淡漠,远离文学界,像一个现代社会的局外人。他喜欢到地中海边冥思遐想或者生活于巴拿马和危地马拉的印第安人之中。今天,勒克雷齐奥尽管著作等身,却仍是一个神秘的作家,处于不断的"躲避"之中。

《笔录》的主人公或许就是作者的写照。亚当·波罗住在海边的一幢房子中,他没有工作,有时到充满魅力和恐怖的城市中闲逛,或者跟着一条狗漫无目的地游荡。主人公没有思想、没有感情,生活是在游荡中度过的,最后被关进了疯人院。作者以后的作品,诸如《发烧》(1965)、《洪水》

(1966)、《逃循录》(1969)描写的也是在生活中找不到位置的现代社会边缘人,他们仅凭感觉而生存,他们梦幻般的游历表现了"活着就是冒险"这一主题。

在描写上,为了制造真实的效果,作者喜欢对主人公看到的物品进行细致的描写,他喜欢写石头、蜘蛛、水龙头、女人头发等。作者曾这样表达自己的文学观:"写作,仅仅就是写作罢了。写作就是用词语进行探索,深人细致地研究并描绘,紧紧抓住词语,毫不通融地刻画现实。"作者对词语抱有一种拜物教般的感情:"词语,这些精雕细刻的符号,它们独自,或几乎独自在行进,它们布满了白纸,它们雕刻着平面,它们描绘着思想的行进……我喜欢它们,这些由环线和点线组成的军队。"

作者对城市文明抱有一种恐惧的反感。在《战争》(1970)中,一位年轻姑娘在幻景的宫殿中(其实是现代超级市场)发了狂,她想找一个出口,然而她所希望的,是消失在灯泡的灯丝中,在玻璃灯泡内恢复平静。十年后,作家发表了同一主题的另一代表作《沙漠》(1980)。女主人公拉拉是蓝种人后代,生活在非洲的沙漠中,她与一聋哑的牧羊人产生了爱情。后来她离开家乡到了马赛,遍尝城市的苦难,体会到了孤独和冷漠,情人也被轧死,最后她终于又回到了渴望已久的沙漠,即回到自然的怀抱中。

乔治·贝雷克(1936—1982)在小说创作上更像一名技师,他孜孜以求的是小说形式的创新,终于开辟出一片令人眼花缭乱的新天地。

贝雷克视写作为游戏,舍弃作品的教谕功能。他努力变幻游戏规则,增加游戏的难度,所以每部作品在形式上都有创新。在《消失》(1969)中,他故意不用元音字母 e,很多必用 e 的词便被列入禁区。给创作增加一些形式上的限制,可使作者摆脱一些主题、内容等方面的沉重负担。贝雷克认为,作家如果过多地考虑内容等文化因素,就会影响才华的施展。而形式的技巧,加上幽默的笔调,可使作品避免思想内容的严肃刻板。

贝雷克小说的另一特点是对物的详尽甚至着魔般的描写。《东西》(1965)描写了吉罗姆和西尔薇房里的各种摆设,《沉睡的人》(1967)一一列举了主人公无聊时所读的各种报纸、文章、广告,《收藏橱》(1979)列举并描写了每一幅画。作者最后也是最重要的作品《生活使用说明》(1978)把这种描写推到了登峰造极的地步。这部洋洋洒洒的小说写的是巴黎一幢住宅楼内发生的故事,作者不仅详细描写了从地下室到顶楼的全部物品,还讲述了每个套间中住着或曾经住过的所有人物以及他们的经历和

命运。贝雷克对物的这种详尽描写隐含着一种深层的含义:在现代社会中,物是财富的象征,权力、地位已经深深浸入日常生活的每件物品中。《东西》中的主人公疯狂地追求各种豪华的物品,希望通过占有这些物品来确定自己的身份和地位,实现自己的价值,结果他们陷入了物质的陷阱,物质淹没了人,人失去了自我。

米歇尔·图尼埃(1924—)70年代,正当评论界大谈取消作品的主题和思想意义,大力进行形式创新之际,图尼埃却以完全传统的小说形式表达了深刻的哲理思想。图尼埃在大学时主攻哲学,后来又去德国学习,所以他的作品深受诺瓦利斯、黑塞时期德国哲理小说的影响。

他说:"我是借助于神话把形而上学引入小说中的。"他的每部小说都是对古代神话和传说的改写和再创造。《礼拜五,或太平洋上的灵薄境》(1967)改写了笛福的《鲁滨孙飘流记》,描写鲁滨孙摆脱文明习性,回归自然的故事。《流星》(1975)改写了柏拉图《会饮篇》中人被神分为两半渴望再结合的神话,描写了一对孪生兄弟在外界影响下痛苦分离的故事。《加斯帕、梅尔基奥尔和巴尔塔扎尔》(1980)改写了《圣经》中三王朝拜耶稣的传说。《大松鸡》(1978)改写了《圣经》的创世纪和柏拉图的两性畸形人的神话。《桤木王》(1970)借用中世纪"吃人妖"的传说描写了一个法国士兵被俘后如何成为希特勒的帮凶、成为现代吃人妖的故事。

改写这些神话和传说的目的在于给人一种"启示",阐发深刻的哲理。但是,作品的寓意并非清晰稳定,而是有着多种可能的阐释,有时甚至是矛盾的阐释。图尼埃说:"小说当然包含某种论点,但这不是作家而是读者放进去的。"作者不能确定作品的意义,而只给人一种启发,至于作品的意义则由读者来确定。图尼埃认为,文学和生活一样,是一种没有确定意义的流浪,这也正是阅读图尼埃的小说仁者见仁,智者见智的原因。

帕特里克·莫迪亚诺(1945—)莫迪亚诺是战后出生并成长起来的作家,虽没有经历过二战,但是喜欢以占领时期为故事背景。但作者意不在写实,而是通过追溯主人公的过去,来反映世界戏剧性的一面,即人随着境遇和时间的变化在生活中扮演不同的角色。

《星形广场》(1968)中的犹太人施来米洛维奇先是充当德军的合作分子,后成为犹太人的复仇者。在《夜巡》(1969)中,主人公受盖世太保派遣打入抵抗组织,但他既不愿充当叛徒,又无法成为英雄,左右为难。《环城大道》(1972)描写叙述者寻找神秘的父亲的故事,但我们不能确定他是一

个黑市走私犯还是一个被追捕的犹太人。在其最著名的小说《暗店街》(1978)中，侦探得过遗忘症，把过去记得一干二净，在对过去的踪迹进行调查的过程中，发现几个不同的陌生人原来都是过去的自己。《青春》(1980)的主人公是一对幸福的夫妇，经营着一家茶馆。然而15年前他们曾与走私分子合作过，茶馆就是从他们手中骗来的。生活中角色的变化、身份的寻求构成了莫迪亚诺小说的主题。

戏剧 二次大战中，法国的戏剧非但没有像小说与诗歌那样因战争而萧条，反而取得了相当可观的成就。巴黎的舞台上不断推出新剧目，其中一部分作品后来还成为经典。出现这种状况的原因比较复杂。简单地说，在占领时期，到剧场看戏几乎成了巴黎民众唯一能够合法享受的娱乐，人们在戏院聚会，并且得到情绪的排遣。特殊时期形成的这种特殊需要刺激了民众对戏剧演出的渴望。虽然德国占领当局实行严格的审查制度，但是政治意义不强或比较隐蔽的作品经常能够通过审查而上演。战前以《没有行李的旅客》等剧本而出名的年轻剧作家阿努伊，1941年上演了《桑利的聚会》。1942年，蒙泰朗的剧本《皇后之死》演出，获得公众的欢迎。这虽然不是蒙泰朗的第一部剧作，但却是他在戏剧上的首次成功。以这部作品为契机，他的创作从小说转向了戏剧。同年，阿努伊的剧本《欧律迪刻》上演。1943年，巴黎的戏剧舞台更加引人瞩目。这一年，萨特上演了他的第一个剧本《苍蝇》，克洛代尔的名剧《缎子鞋》在发表20年之后由作者与著名导演让-路易·巴洛(1910—1994)合作搬上舞台，轰动巴黎，吉罗杜的名剧《索多姆和戈莫尔》也在这一年与观众见面。

战争结束，法国社会进入了一个新时代，但是就戏剧而言，直到50年代初，基本是战前与战时创作的延续，从而形成了一个过渡时期。战后的经济困难似乎并没有阻碍戏剧的发展，战前及战时著名戏剧家的名字，在公众心目中是法兰西民族的骄傲，他们的作品继续赢得公众的青睐。吉罗杜的1943年发表的《夏约的疯婆》，1945年底由刚从南美回国的著名导演茹韦(1887—1951)指导上演。他去世前完成的《鲁克丽斯赞》也在1953年由巴洛搬上舞台，并于同年发表。蒙泰朗也是这个时期大受欢迎的剧作家。尽管描写意大利15世纪与教廷争锋失败的大贵族、人文主义者马拉泰斯塔的作品《马拉泰斯塔》(1946)由于作者过于执著于表现人物内心世界的多面性而显得有些松散，演出效果不甚理想，但是他的《圣地亚哥团的首领》(1947)却以其悲壮的气氛赢得了观众的普遍赞誉。著名

小说家贝尔纳诺斯的作品《卡尔默罗修女的对话》(1949)原是一个电影脚本,1951 年首先在德国搬上戏剧舞台,翌年在法国上演。作品讲述大革命时期一个名叫布朗什的修女舍身取义的故事。身体虚弱、多愁善感的布朗什在大革命后离开了修道院,但是当她闻知修道院的修女即将被送上断头台的时候,毅然回到修女中,和她们一道引颈受戮。作品对大革命的描写反映了作者保守的天主教立场,不过作品对暴力的抗议,对布朗什克服恐惧,坦然受死的勇敢精神的赞美,无疑受到了二次大战和法国人民抗击法西斯斗争的启示。这部作品后来不但在法国,而且在许多国家的舞台上常演不衰。

存在主义文学的优秀剧作如萨特的《禁闭》、《死无葬身之地》,加缪的《戒严》、《正义者》也都在这个时期问世。

这个时期戏剧的一个显著倾向是比较强烈的抒情性,蒙泰朗的《圣地亚哥团的首领》是一个代表性例证,另一个例证是克洛代尔创作于几十年前的《正午的分界》等剧本被重新搬上舞台,这位大诗人的剧作鲜明的抒情色彩和牢固的宗教情结在刚刚从战争与法西斯占领的阴影下挣脱出来的法国公众中引起了共鸣。另一方面,他的作品再度辉煌也反映了公众迫切需要从象征法兰西民族灵魂的伟大作家的作品中重温民族的历史,从而振奋民族精神。此外,抒情性倾向在**雅克·奥迪贝尔狄**(1899—1966)的作品里也表现得很明显。这位已经以诗名和出色的小说创作而蜚声文坛的作家,这个时期创作了《考阿特－考阿特》(1946)、《邪恶横行》(1947)《黑暗的节日》(1948)等戏剧作品,其中以《邪恶横行》最为成功。《邪恶横行》原文是双关语,既谓邪恶四处散布,又谓邪恶必不长久。剧本讲述一个名叫塞莱斯提南克(意谓天上的人)的国王把自己的女儿嫁给西方国王帕尔费(意谓完美),天真的公主在这个西方国家备受欺骗和污辱,最后自己也走上了邪恶之路。剧本对西方的道德和价值观提出质疑,这在不久以后的荒诞剧里将会得到回应。但是,剧本的独特之处不仅在于此,作者匠心独运之出还在于以抒情笔法处理严肃的主题。在表现以公主为代表的理想主义与残酷的现实之间的冲突时,作品在情节设计上以类似情节剧的结构来冲淡主题所带来的沉重感,加上语言幽默,常有双关意味,富于抒情性,因而作品总体上更像一出抒情性的情节剧。

在蒙泰朗、阿努伊、奥迪贝尔狄的部分作品里,观众已经或多或少地感觉到世界和生活的荒诞,而在存在主义作家的作品里,例如《禁闭》和

《卡里古拉》,荒诞更成为作家思考的中心。这是战后过渡时期戏剧在内容上的一个特点。为了适应表现内容的需要,这个时期的戏剧在戏剧语言和手法上进行了许多大胆的革新,不过,这些革新和二次大战间的戏剧革新一样,没有构成对传统的全面否定。五十年代后,随着荒诞剧登上舞台,情况发生了变化。荒诞剧的名称来自 1961 年英国戏剧理论家马丁·艾斯林的论著《论荒诞剧》。不过,荒诞剧的两位重要作家尤奈斯库和阿达莫夫对这个名称很不以为然,因为他们不愿意看到自己的作品与存在主义哲学挂钩。至今许多法国人仍然习惯用"新戏剧"这个名称。

荒诞剧的代表作家是原籍罗马尼亚的尤奈斯库,用英法两种文字写作的爱尔兰人贝克特、原籍爱沙尼亚的阿达莫夫、原籍黎巴嫩的谢阿岱,以及热奈、品热、塔尔迪厄等。

最早的荒诞剧作品当推热奈在 1947 年上演的《女仆》和次年他的另一部作品《死牢看守》。不过,文学史上通常把 1950 年尤奈斯库的剧本《秃头歌女》看作荒诞剧的滥觞。此剧在巴黎"梦游者"这个小剧院演出后,在批评界引发争论,荒诞剧开始引起世人的注意。以后几年,上演了多部类型相似的剧作,其中贝克特的《等待戈多》获得了相当大的成功,剧本被迅速移译成多种文字上演。

历史地说,荒诞剧的源头可以追溯到雅里的《乌布王》系列剧,以及阿波里奈的"超现实主义"戏剧《特雷齐亚的乳房》。这些作品情节荒诞,表演夸张,带有后来被称为"黑色幽默"的那种凄凉的喜剧性。这些特点在荒诞剧作品中都能找到。阿尔托的"残酷剧"理论在戏剧的作用、戏剧语言、戏剧与观众的关系等基本理论问题上对荒诞剧的影响也是显而易见的。

1958 年英国人肯尼斯·泰南著文批评尤奈斯库作品的反现实主义倾向,由此引发了一场争论。尤奈斯库在反驳泰南的文章中比较系统地阐述了荒诞派的戏剧主张。1961 年艾斯林的专著似乎为荒诞剧最终正名。60 年代到 70 年代初,荒诞剧得到越来越广泛的承认和赞扬,各种褒奖接踵而来,其中最重要的是贝克特 1969 年获诺贝尔文学奖和 1971 年尤奈斯库入选法兰西学士院。

荒诞剧的代表作除已经列举的之外,还有尤奈斯库的《椅子》、《阿梅黛或如何逃脱》、《犀牛》、《国王之死》,贝克特的《美好的日子》、《终局》,热奈的《阳台》、《黑人》,阿达莫夫的《塔拉纳教授》、《弹子球机器》。这些作

品虽然面貌各异，却也有明显的共同点。首先，这些作品都表现了人类生存条件的非人性、反人性特征，甚至进而表现人的存在的无意义。尽管有的荒诞派作家认为自己的作品与存在主义哲学无关，但是荒诞剧产生的历史时代和它的基本思想倾向却使人们很自然地将它置于存在主义造成的社会心态环境中来考察。其次，这些作品都采取寓言的方式，将人的存在的荒诞性直接展示在舞台上，使观众得到强烈的精神震撼。再次，这些作品都以喜剧的方式表现悲剧的内容。人的存在具有强烈的悲剧性，然而这种悲剧性与人对自己处境的麻木不仁形成的巨大反差又造成一种喜剧效果。许多荒诞剧作品充分挖掘了悲喜剧反差的戏剧性，使荒诞成为无奈的笑声中强咽下的一颗苦果。

在荒诞剧之后，相继出现"新新戏剧"、"咖啡剧"(因经常在咖啡馆演出而得名)等新的先锋派，不过都没有获得荒诞剧那样的成就，基本上是昙花一现。

毫无疑问，荒诞剧并没有也不可能占领整个戏剧舞台。事实上，荒诞剧经常是在比较小的剧场上演。大量的剧院，特别是包括法兰西剧院在内的大剧院，仍然经常上演传统形式或接近传统形式的作品，甚至包括古典剧目。荒诞剧并没有得到大多数剧作家的认同，即使他们对荒诞剧的革新精神和对人类命运的关怀表示赞赏，他们在审美趣味和追求上仍旧与荒诞剧保持了比较大的距离。但是，这并不妨碍他们中间不少人积极参与戏剧的改革。在这方面，阿努伊是成就最高的作家。

让·阿努伊(1910—1987)出身于一个成衣商家庭，从小痴迷于戏剧，十多岁时便试笔写过诗体剧。中学毕业后，进大学攻读法科，一年半以后辍学。1928 年他认识了剧院经理兼导演路易·茹韦，并且成为茹韦的秘书。这对阿努伊的一生具有决定意义，他从此进入演艺圈，并开始以一种新的眼光来认识戏剧。

1932 年，阿努伊的《白鼬》(1932)上演，这是他的剧作首次被搬上舞台。作品主人公弗朗茨出身贫苦，与贵族小姐莫尼玛相爱，但莫尼玛的祖母因为他们二人社会地位悬殊，反对这桩婚姻。弗朗茨杀了老祖母，以为清除了婚姻的障碍，没料到他的暴力行为对莫尼玛感情和心理上的伤害和震动，形成了一道更加难以跨越的屏障。莫尼玛拒绝与他结婚，他在绝望中投案自首。弗朗茨的形象令人自然地联想到陀思妥耶夫斯基《罪与罚》的主人公拉斯柯尔尼科夫，这两个人物的共同点是，他们都相信，为了

清除实现理想的障碍(这个障碍在两部作品里都是富有的老妇人)使用暴力是合理的。不过,虽然这两个产生于不同时代的人物形象具有某种精神上的亲缘性,但是就心理刻画与哲学意义的揭示而言,弗朗茨的形象要单薄得多。《白鼬》在阿努伊的戏剧中不能算成功的作品,但是它有比较重要的意义,因为它首次表现了不同社会等级之间的冲突这个主题,在作者以后创作中,这个主题将反复出现(例如在《野姑娘》、《洞穴》等作品中),成为作者戏剧创作的一个聚焦点。

1937年,阿努伊认识了著名导演乔治·皮托埃夫(1884—1939)和安德烈·巴尔萨克(1909—1973),在他们的帮助下,他对舞台时空关系的把握有了更加感性、更加深入的体认。从1937到1938年,他的《没有行李的旅客》、《野姑娘》、《窃贼舞会》分别由皮托埃夫和巴尔萨克执导上演。《野姑娘》创作年代比较早,大约在1932年,和《白鼬》同时,主题也与《白鼬》相仿。出身贫寒的姑娘黛莱丝·塔尔德是个小提琴手,一个富有的作曲家弗罗朗真诚地爱上了她。但是黛莱丝与弗罗朗社会地位的差异给她造成了巨大的心理压力,使她在内心深处感觉到一种无可名状的痛苦,最后她无奈地放弃了爱情。这部作品较之《白鼬》更加明确地揭示出社会不同等级之间难以消弥的隔阂与矛盾。更有意义的是,黛莱丝的痛苦说明,贫富差异对社会下层的人造成的伤害,主要还不在造成他们物质上的匮乏,更重要的是,这种差异给他们的心灵造成无法弥合的创伤,即使爱情对此也无能为力。这部作品和《白鼬》一样,注重现实关系的刻画。然而,如果我们从另一个层次来观察这个故事,我们就能发现,作者不但提出了贫富悬殊的问题,而且提出了人是否能够割断现实与历史的联系的问题。对黛莱丝来说,那个贫寒的姑娘是她的历史,弗罗朗热烈真诚的爱情非但不能改变这段历史,相反使这段历史成为黛莱丝人生道路上更加沉重的包袱。人如何面对过去的自我?阿努伊在《没有行李的旅客》中对这个问题进行了更加深入的思考。

《没有行李的旅客》是阿努伊的代表作之一。主人公加斯东原名雅克,是大富翁雷诺的次子,为人自私残忍,伤害过许多人,其中不但有仆人,还有他的朋友乃至亲人。剧本从雅克在战争(第一次世界大战)中负伤丧失记忆,在精神病院生活了17年之后开始,此时大家都叫他加斯东。加斯东与雅克判若二人,品质诚实善良。雷诺家认出加斯东就是雅克,然而加斯东从周围人的嘴里得知雅克有一段很不光彩的历史,因而坚决拒

绝承认自己是雅克。最后,为了能够"选择"自己的过去,他故意错认是一个丧失了所有亲人的英国小男孩的叔叔,摆脱了雷诺一家,也摆脱了自己的过去。加斯东寻找自我,找到自我又放弃自我的过程具有深刻的社会与哲理内涵。他过去的情人瓦朗蒂娜劝说他接受现实时说的一段话代表了一种被普遍接受人生观:"听着,雅克,你必须接受它。我们的全部生活,以及我们的道德观和我们的自由,归根结底就是要我们按我们原来的样子接受我们自己……"这种人生观正是加斯东坚决反对的。对他而言,自由不应是现存道德的附属,而应是反叛现存道德的武器和归宿。整部作品在虚构的层面上展开,虽然细节的真实包含了现实的因素,但是作品的意义并不在于反映现实,而在启发观众和作者一道从哲理的层面上思考人如何认识和对待自我。这个主题在阿努伊以后的众多作品中出现,它是吉罗杜和蒙泰朗戏剧传统的继承和发展。《野姑娘》、《没有行李的旅客》以及《窃贼舞会》的成功,使阿努伊在戏剧界崭露头角。

然而阿努伊真正成名是从 1944 年上演《安提戈涅》开始。安提戈涅的故事最早见于古希腊悲剧家索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》,以后这个妇女的形象曾多次出现在欧洲剧作家的笔下。阿努伊作品的情节框架与索福克勒斯的作品基本相同,但是他塑造的安提戈涅的形象与索福克勒斯笔下的形象却大相径庭。在索福克勒斯的作品里,安提戈涅违抗国王克瑞翁的禁令掩埋哥哥波吕尼克斯的尸体,动机是遵守必须掩埋亲人尸体这样一条神律,而在阿努伊的作品里,当克瑞翁劝告安提戈涅不要把神律过于当真的时候,安提戈涅却宣称她埋葬哥哥并不是听从神律,而是为她自己,即证明自己的自由。在索福克勒斯的作品里,安提戈涅是个目标明确的反抗者,而在阿努伊的作品里,安提戈涅的行动带有很大的盲目性,最后竟承认自己也不知道为什么死。更值得注意的是,在阿努伊的作品里,安提戈涅被以象征主义的手法刻画成一个童心未泯的姑娘。她天真地用玩具小铲撮土覆盖哥哥的尸体,她像孩童一样喜欢玩具娃娃。面对这样一个形象,我们感觉似乎进入了梅特林克的世界。安提戈涅所代表的纯真的理想世界与克瑞翁所代表的那个成熟的、理性的现实世界之间的反差,构成整个作品象征意义的核心。

正因为如此,克瑞翁在阿努伊的作品里没有被刻画成暴君。安提戈涅与克瑞翁的冲突,不是所谓"不成文法"的神律和白纸黑字的城邦法律之间的矛盾,也不是反抗者与暴君之间的矛盾,而是对世界的不同认识之

间的矛盾。克瑞翁劝解安提戈涅时两人的长篇对话，集中反映了两人精神上的差异。克瑞翁对现实说"是"，接受现实的秩序，按照现实秩序去治理国家。安提戈涅对现实说"不"，她宁可选择死亡，也不愿意按照克瑞翁的劝说随波逐流。克瑞翁承认现实的缺憾，但是他以成年人的理智认为这是现实存在的一部分，只能接受。从根本上说，他其实是一个悲观主义者。而安提戈涅，当她躲藏在童年理想主义的梦中时，她坚定地选择了死。然而当她稍稍离开自己的梦的时候，她便茫然失去了自信，好似断了锚的船在风浪中漂流，随时有沉没的危险。安提戈涅是一个存在主义者。她选择了自由，但是对于选择的结果，她并没有信心，而且似乎也并不十分关心，对她来说，重要的不是结果，而是选择本身。

安提戈涅这个形象曾被看作是号召人民起来反抗不合理制度的英雄。然而，也有人提出相反的看法。他们认为，在剧的结尾，安提戈涅写信给情人海蒙，透露心底的迷茫。她的死，以及随后海蒙和海蒙母亲的自杀，似乎什么也没有改变，克瑞翁依旧去与臣下商量国事，卫兵们依旧在玩牌。这样的结尾，显示出对于反抗的悲观态度。《安提戈涅》在法西斯占领下的巴黎演出时，确实起了唤起民众爱国热情和斗争勇气的作用，安提戈涅对美好理想和自由的向往，客观上是对法国观众的鼓舞。至于剧中流露的无奈，在 1944 年那个时代，显然为大多数观众有意无意地忽视了。其实这种情绪在阿努伊几乎所有作品中都或多或少有所表现，在阿努伊的思想中这与向往自由并不矛盾。在事过境迁的今天，批评家更感兴趣的已经不是这个作品当时所造成的社会影响，而是它的哲理层面。阿努伊让剧中人物着现代服装，其用意绝不仅仅在于造成反讽或荒诞感，更重要的是因为作品所表现的是现代人的问题和现代人的忧虑，古代故事不过是提供了一个框架而已。

战后，阿努伊的创作进入了一个新时期，他的创作力十分旺盛，从 40 年代末到 80 年代初，创作了约 40 部作品。其中以古代女英雄贞德的故事为题材的《云雀》(1953)是继《安提戈涅》之后最成功的作品。在相隔十年之后，阿努伊似乎依旧被"安提戈涅情结"所困扰，贞德的形象是安提戈涅的再现。和安提戈涅一样，贞德追求自由，因此受到审判。她的理想与现实发生冲突。人究竟应该如何对待现实？是按现实的状况接受现实，还是按自己的理想改变现实？而理想又是否能够改变现实？《云雀》的创作证明，这些问题依旧在阿努伊的脑际盘旋。

《云雀》叙述手法很有特点。阿努伊深受皮兰德娄的戏剧技法和布莱希特间离理论的影响，因而对“戏中戏”的结构情有独钟。《云雀》以及其他一些作品，例如《桑利的聚会》(1937)、《可怜的比托或化装晚宴》(1956)都采用了这种结构。《云雀》开始的场面是贞德受审。审讯中有人提议把贞德的历史表演出来，于是在法庭上辟出临时舞台(台上台)，表演贞德一生的重要事件。戏中戏的贞德由贞德本人扮演。这样，剧本便构建了一个双重时间：贞德的历史和贞德受审的现时。另外，贞德的故事虽然按时间顺序演出，却是不连贯的，仅仅是一些支离的片断。法庭上的人物还对表演发表评论。所有这些，造成了明显的间离效果，从而与观众的当下这个第三维时间建立了联系。较之吉罗杜和蒙泰朗，阿努伊在戏剧手法的革新上更加自觉，也更加大胆。戏的结尾的设计颇具匠心。贞德被判火刑，柴堆架起来了，这是“现时”贞德的结局；然而法庭上的演出还在继续，轮到演出贞德在兰斯教堂行加冕礼，参加演出的演员们拆散了柴堆，贞德一手握剑，一手扶旗，昂然挺立在台上，在“戏中戏”里贞德得到了永生。贞德的传奇本来就笼罩着神秘的云雾，包含许多超理性、超自然的因素，阿努伊利用了这一点，使他的戏剧能够超越现实的束缚，从神秘和超理性中去实现自由。无论对于阿努伊和观众，这都是对现实中不能实现的自由的一种代偿。

1959年上演的《贝克特或上帝的荣誉》取材于12世纪英王亨利二世的政治顾问托马斯·贝克特的故事。托马斯·贝克特是亨利二世的密友，王权的积极拥护者，但是亨利二世命令他接任坎特伯雷大主教后，他却一反过去的立场，坚决反对国王把王权凌驾于教权之上，结果国王派人将他刺杀。T.S.艾略特曾以这段历史创作了诗剧《大教堂凶杀案》。阿努伊的《贝克特》对这段历史作了不同于艾略特的诠释。

虽然阿努伊把这出戏与《云雀》一同划入所谓“古装戏”，然而从哲理层面说，这出戏实际上与《没有行李的旅客》、《欧律迪刻》(1941)等作品殊途同归。我们已经介绍了《没有行李的旅客》，这里简单谈一下《欧律迪刻》。这是一出将古代神话中俄耳甫斯和欧律迪刻悲欢离合故事进行现代演义的作品。小提琴手俄耳甫斯爱上了流动剧团的女演员欧律迪刻，纯真热烈的爱情改变了女演员，使她获得新生。但是，欧律迪刻无法从自身历史的阴影中解脱出来，与俄耳甫斯初试爱的欢乐之后便悄然离去，不幸身亡。死神允许她还阳与俄耳甫斯团聚，但俄耳甫斯固执地探究她的

过去,结果再次失去了她。剧中的欧律迪刻虽然改变了自我,但是过去的存在仍然不时地与现实的自我发生冲突,最终造成自我的毁灭。如果说《欧律迪刻》是《没有行李的旅客》的主题在神话故事的框架中的延续与变奏的话,那么《贝克特》则利用历史题材对这个主题作了进一步的挖掘。作品主人公托马斯·贝克特因为职务的改变而经历了自我的深刻变化,由国王的密友变成国王的仇敌。他因为宗教责任感而重新塑造自我的形象,而且坚决拒绝回归历史的自我——有如加斯东拒绝承认自己是雅克,结果酿成了血溅教堂的悲剧。艾略特的诗剧歌颂了贝克特为教会的尊严而献身的精神,而阿努伊的作品则从人究竟是什么,人究竟怎样认识自己,怎样认识自己的过去,人的自我能不能统一这些问题上来阐释这段历史的意义。阿努伊对这些问题的回答,在上面的几出戏里似乎各不相同,但是,在有一点上答案是相同的,那就是人都有认识自我的需要,人在生活道路上可能会发生重大变化,然而人的历史,人过去的自我已经融入人的现时存在,永远会影响现在的生活。如果说《没有行李的旅客》还试图给一个光明结尾的话,那么到《欧律迪刻》,再到《贝克特》,阿努伊显然放弃了乐观的观点,暗示偶然事件对人生的改变潜藏着悲剧性的结局。

阿努伊的作品不乏对现实社会问题的针砭,例如《阿黛尔或雏菊》(1948)就揭露了上流社会爱情的虚伪,其中有些作品的政治立场还引起了激烈的争论,例如《金鱼或我父亲这个主角》(1970)被有些批评家指责为作者右翼立场的大暴露。总的说,阿努伊是一个关心社会,关心现实的作家,不过,反映现实显然不是他的创作力量之所在。他最有价值也是最成功的作品是那些从哲理的层面上探索人生的剧作。阿努伊创作的高峰期,正值存在主义在法国风行,人生观的灰色调弥漫在这个时代相当多的文学作品中,阿努伊的作品也不例外。阿努伊不是荒诞剧作家,但是他是最早肯定荒诞剧的人之一。实际上,他在思想上和荒诞剧作家确有相互呼应或相互沟通的地方。

欧仁·尤奈斯库(1912—1994)生于罗马尼亚,父亲是罗马尼亚人,母亲是法国人。他在法国度过童年,1925年回罗马尼亚上学,后又回法国准备攻读博士。战前他返回罗马尼亚,正值罗马尼亚法西斯猖獗时期,尤奈斯库感到无法忍受,不久又回到法国,从此定居巴黎。

1950年,尤奈斯库的第一部剧作《秃头歌女》在巴黎的一个小剧院里上演,揭开了尤奈斯库剧作家生涯的序幕。这部怪诞的剧作,它的产生过

程如其形式一样不可思议。剧本原名《简易英语》,源起于一本学习英语会话的小册子。尤奈斯库发觉那些按语法、句式、词汇练习的需要而编写的会话,诸如"一周有七天"、"乡村比城里安静,但城里人口多,商店多"之类,全是毫无意义的废话。由此,他联想到,实际生活也和会话手册一样,充塞着这种无聊的废话,运用语言的人很难得到真正的思想感应和情感交流。这个思想触发了他的创作灵感,于是有了剧本《简明英语》。剧本排练时,一个演员把"金发歌女"误念成"秃头歌女",观看排练的尤奈斯库拍案叫好,当即决定更名《秃头歌女》。他的意图很清楚,既然全剧都在表现语言只是什么也不说明的符号,那么用一个莫名其妙的剧名会更符合剧本的荒诞色彩。

全剧分为两场。在第一场里,用英国最通俗的"史密斯"为姓氏的一对夫妻坐在客厅里对话。他们的话前言不搭后语,甚至互相矛盾,毫无逻辑和理性可言。第二场,客人马丁夫妇来访。这对一同出来访友的夫妻进门后,彼此却好像素昧平生,竟颇有绅士风度地互相寒暄起来。与史密斯夫妇的对话不同,马丁夫妇的对话是连贯的,合乎逻辑的,然而荒唐的是,逻辑推理的结果不过是证明了他们原来是同榻而眠的夫妇。正当他们为这个结果兴高采烈的时候,史密斯的女仆却登台宣布,刚才证明他俩是夫妇一个证据是他们都有一个红眼睛的孩子,然而这个证据站不住脚,因为马丁先生的孩子左眼是红的,而马丁太太的孩子右眼是红的,所以他们说的不是同一个孩子。正当马丁夫妇深感尴尬的时候,闯进来一个消防队长,语无伦次的讲了一个故事,女仆突然说她与队长是恋人,史密斯夫妇大怒,将他们赶走。此时灯光熄灭,当灯光重亮时,物是人非,台上的布景仍是史密斯家的客厅,然而坐着的却是马丁夫妇,两人开始重复史密斯夫妇刚才的废话。

作为最早出现的荒诞剧之一,《秃头歌女》已经包含了荒诞剧的几个重要特点。首先,作家从生活中体验到的荒诞,不再像萨特或加缪的小说那样包孕在作品的深层,而是以一种直观的手法呈现出来,即是说,作品直接利用形式的荒诞来隐喻生活的荒诞。其次,作品在表现生活的荒诞时,凸现了人与人之间的陌生感和隔绝感。人与人之间的交流成为天方夜谭,成为自欺欺人的神话,语言丧失了交流功能,成为毫无意义的声音外壳。再次,在舞台表演上,用人物重复的机械动作表现生活本身的单调与机械。最后,布景、灯光等戏剧语言也被调动起来表现世界的混乱和人

生的无意义，例如剧中有座大钟胡乱报时，这显然是在暗示人类理性建立的重要概念"时间"，也远不是理性所能参透的。尤奈斯库曾想给这出戏起名《疯狂的英国大钟》，又担心被误解是讽刺英国人，便放弃了。名字虽然没有采用，但却说明了这个大钟在剧中确有重要的象征意义。

尤奈斯库的早期作品，例如《课》(1951)、《责任的受害者》(1953)，都围绕语言功能的丧失这个主题，作品对语言的嘲弄显示这个时期尤奈斯库对现代社会中语言与事实的分离抱有深切的忧虑。不过，他的荒诞感并不止于语言层面，而是有着更深层面的体验。1952 年上演的《椅子》说明了这一点。

尤奈斯库对在谈到何为荒诞时说过："大凡没有目的就是荒诞……把人的宗教以及形而上学的根割断，人就没有救了，他的全部行为都变得失去理性，徒劳无益，令人窒息。"《椅子》表现的正是这种失去目的的行为的荒诞。剧本的主要人物是一对年过九旬的老夫妇，居住的地方似乎是一座海滨灯塔。老头子在像儿童一样哭闹，叹息孤独和青春永逝之后，表示要向全人类宣布关于人生奥秘的信息。不过他感到"说清楚自己的意思非常困难"，所以特地聘请一个演说家来代替自己发布信息。参加发布会的客人陆续到达，从老夫妇颠三倒四的答谢中可以知道客人中有诸如美夫人、上校、雕塑家之类各色人等。不过舞台上并看不见客人的身影，只有不断增加的椅子表示客人越来越多，以至于把老夫妇挤得几乎无立足之地。最后，皇帝御驾亲临，老夫妇朝着象征皇帝的空椅子，语无伦次地表达感激之情。演说家终于到了，老人向演说家作最后的嘱托，然后与老夫人同时跃出窗户，投海自尽。演说家开始发布信息，然而他是个哑巴，呜呜哇哇吐出一串谁也不懂的词，随后便心满意足地离开会场。全剧在看不见的听众的议论和笑声中结束。

这出独幕剧有一个简单的情节，而且开场似乎在暗示观众，他们对于戏剧情节的习惯性期待能够得到一定的满足。然而所谓的情节，其实空洞无物。空着的椅子、哑巴演说家、老夫妇的自杀，象征着生活的空虚无益，不但极其残酷地粉碎了观众对于情节的期待，也粉碎了他们对于生活的期待。老夫妇徒劳无益地生活了一辈子，连他们想在临终前做点什么的努力都可悲地归于枉然。尤奈斯库自己解释这出戏说："这台戏的主题是空虚。"具体地说，它表现的是语言的空虚，更是行为的空虚、人生的空虚。

《椅子》中满台的空椅子越堆越多，把老夫妻两挤压到舞台底部的两侧，评论家多认为这个场面象征人在物的挤压下逐渐失去了生存空间，是人被异化的一种隐喻。这类隐喻在尤奈斯库的其他作品中也经常出现。例如在《阿梅戴或如何逃脱》里，阿梅戴夫妇把他们杀死的人藏在卧室里，但尸体逐渐膨胀，把他们压迫到房间的一隅，最后尸体巨大的脚竟然轰然挤倒墙壁，伸到客厅里来。这种极度夸张以至荒诞不稽的场面，淋漓尽致地揭示出人在物的压迫下窘迫无奈的困境。当然，这个无限膨胀的尸体也可以作另一种阐释，即认为它是阿梅戴夫妇意念的幻化，他们因为心存恐惧，所以产生幻觉，他们实际上成了一种思想甚至一种感觉的牺牲品。这样一种阐释也有一定道理，它不但能够从《阿梅戴或如何逃脱》的文本中得到支持，而且能够从尤奈斯库的其他作品得到印证。在这方面，尤奈斯库最成功的剧本是《犀牛》。

严格地说，《犀牛》很难说是一部荒诞剧，它似乎更接近象征主义戏剧。它有一个相对完整的故事情节。某省一个小城的街头上突然出现犀牛。媒体大肆炒作，逻辑学家在独角犀和双角犀的定义上大作文章，自认为博学的理性主义者对这个消息嗤之以鼻。然而不久，居民们相继变成犀牛。主角贝朗瑞是个厌倦于机械、单调、孤独生活的青年职员，他的朋友、上司、同事先后都变成了犀牛，最后连曾经发誓要与他共命运的女友苔丝也终于耐不住孤独，投入了犀牛的队伍。贝朗瑞被围困在房间里，墙壁四处伸进犀牛的头和角。在贝朗瑞“我是最后一个人，我将坚持到底。我绝不投降！”的喊叫声中，全剧结束。

成群结队的犀牛在镇里狂奔，变成犀牛成为对小镇居民的强大诱惑，这无疑是一种象征。然而究竟象征什么？许多评论认为象征二战前猖獗一时的法西斯主义。联系 1938 年尤奈斯库因法西斯势力猖獗而愤然离开祖国这段经历，应该说这样的诠释有一定的道理，尤奈斯库本人对此也未加否认。不过，仅仅以一段具体的历史事实来解释是不够的，事实上，观众也许未必联想到法西斯猖獗这个具体的历史意指，但是他们会鲜明地感觉到，这些疯狂地奔突，冲到哪里便将哪里的人裹挟而去的犀牛群，象征着一种巨大的、超越个人意愿的力量，这种力量可以是一种盲目的群体信仰，也可以是一种蛊惑人心的理论或思想。这种超越具体历史情境，更具普遍意义的哲学和人类学的阐释，也许更能揭示这部作品的深刻蕴藉。

贝朗瑞这个名字还出现在《不拿钱的杀手》(1957)和《国王之死》(1962)两剧中。他的身份在这几出戏里各不相同,但是这些身份不同的人却有一个共同点,就是既厌倦生活又执著于生活,对生活抱着最简单然而也最顺乎人性的看法。从他们身上可以依稀看见加缪《局外人》的主人公莫尔索的影子。在《国王之死》里,贝朗瑞是一国之主,在位已经一二百年,虽然偶染小疾,身体却依旧硬朗。可是,王后和医生突然告诉他,他的寿数已尽。国王立刻悲从中来,满头青丝瞬间变成白发。无论追思昔日的赫赫武功,或回忆当年缠绵的爱情,都不能让他平静地接受死亡。他感到浑身上下布满了洞,而且洞在不断扩大,深不见底。这就是说,他的全部生命都从洞里流失了,剩下的只有虚空。与生命流失相对应,他的宫殿也在一点点坍塌。如果说,《犀牛》里的贝朗瑞面临的是人被异己的力量异化的危险,那么《国王之死》里的贝朗瑞,面临的则是死亡这个人类存在最大的威胁了。《犀牛》里的贝朗瑞为作为人而存在,拒绝服从变为犀牛的"集体意志",《国王之死》里的贝朗瑞则拒绝接受死亡这个摧毁生命,因而使生命失去所有价值和意义的最大荒诞。《国王之死》和《椅子》一样,调动各种戏剧语言来表达主题,布景的象征意义在剧中占有不可缺少的地位。前者中万乘之尊的君王和后者中作为卑微小人物的九旬老人,他们在荒诞的环境里显得同样渺小可笑,他们的生活显得同样空虚和无益。

让·热奈(1910—1986)是一个遭到很多人非议的作家,有"罪恶诗人"的恶名。他是个弃儿,从小被送进儿童救济院,后由一个贫苦农民收养。10岁那年,有人诬告他偷窃,被送进教养所,释放后就开始了在法国和西班牙的流浪生涯。1942年因盗窃罪入狱,在狱中写了他的第一首诗《判处死刑》。1948年再次被捕,萨特等文化名人曾联名上书请愿,要求释放他。他犯过盗窃罪,还是同性恋者,长期生活在社会的边缘。萨特著有长篇专著《圣热奈》,对热奈的人与作品进行了深入剖析。

热奈的文学生涯真正开始是1947年,这一年,他的剧作《女仆》由著名导演路易·茹韦执导上演,同年发表。这部剧作为热奈的文学生涯奠定了基础。它后来被归入荒诞剧,不过当时"荒诞剧"一词还没有出现,它比荒诞剧的两部经典作品,尤奈斯库的《秃头歌女》与贝克特的《等待戈多》(1953年1月首演)要早好几年。以后,热奈又陆续创作了《阳台》(1956)、《黑人》(1959)、《屏风》(1961)等剧作。

热奈有诗作,也写过小说、自传,其中某些作品,例如《布莱斯特之争》

(1947)、《一个小偷的日记》(1949),得到过好评。不过,他主要还是以剧作闻名。成名作《女仆》的故事讲述在一个阔太太家当女仆的两姊妹索朗日和克莱尔企图毒杀女主人,结果女主人侥幸逃脱,克莱尔却吞下了毒药。这个剧本的题材来源于一宗女仆谋杀主人的命案,然而热奈的作品,非但剧情与这宗命案有很大出入,更重要的是,其立意完全不在于讲述曲折离奇的谋杀故事。开场时,女仆克莱尔为女主人梳妆,主仆话不投机,主人有训斥之意,仆人也语含讥讽。冲突渐趋激烈,仆人暗生杀机,想"结果"了主人。正在这时,闹钟的铃声大作,原来,刚才主仆的冲突是一场"戏中戏",两个女仆趁主人不在家,以扮演主仆取乐。克莱尔扮主人,索朗日则扮克莱尔。从她们的对话可以得知,她们每天玩这个游戏,一个扮演主人,另一个则扮演对方。闹钟是停止游戏的信号。索朗日很遗憾没有来得及下手铃声就响了。真的女主人回家,两个女仆为主人冲了一杯放有过量安眠药的椴花茶,然而主人闻知自己的情人获假释,急忙去与情人会面,并没来喝椴花茶。两个女仆非常紧张,因为是她们写信诬告主人的情人,才使他锒铛入狱的,她们预感阴谋即将暴露。两人在绝望中,互相埋怨,以至互相攻击。克莱尔重又装扮起女主人,叫索朗日把椴花茶端给她。她将茶一饮而尽,索朗日呆立在一旁,"双手交叉像是戴着手铐"。

这出戏在叙事手法上有两个特点,一个是"戏中戏",另一个是身份的错置。在"戏中戏"里,妹妹克莱尔成为女主人,姐姐索朗日成为妹妹克莱尔。事情的复杂在于,克莱尔在扮演女主人时,她真实的自我和她的意识中的女主人相混合,而索朗日也成为自身和妹妹克莱尔的错杂。这样,两个女仆与主人的仇恨,两个女仆之间的怨恨,就在戏中戏里犬牙交错,叫人分辨不清她们究竟是在演戏,还是借演戏发泄愤恨。最后,两人似乎陷入了一种迷狂的状态,非但分不清对方的身份,连自己究竟是谁也有些昏昏然了。就在这种似真似假,亦真亦幻的情境中,命案发生了,戏也戛然而止。在这出戏里,两个女仆都在双重的意义上演戏——既在舞台上演给观众看,也在戏里演给自己的姐姐(或妹妹)看;同时,她们每个人又都是观众,一直在观看对方的表演。这样一种复杂的角色组合,造成了舞台与观众之间的间隔,而且造成了一种莫名的荒诞感。这种手法,与德国表现主义戏剧和皮兰德娄的戏剧一脉相承。

作品的荒诞感还来自于作品的暴力话语与主要人物柔弱胆怯的性格形成极端的不协和音。虽然作品并无意讲述凶杀事件,但是它却通过人

物的道白着意揭示人性中的暴力倾向。在这一点上,既可以看到热奈本人生活经历与体验的烙印,也可以明显地觉察到自弗洛伊德学说诞生以来西方社会对人性的所谓新发现。作品的着眼点并不在暴力行为本身,当扮演克莱尔的索朗日产生了要掐死克莱尔扮演的主人的冲动时,猛然间响起的闹钟声制止了她,使暴力行为不能产生,这个细节就有力的证明了这一点。作品的着眼点在于揭示暴力倾向的根源,即人的存在之间的互相排斥。剧中三个人物的关系,可以用后来萨特《禁闭》中的名言"他人即地狱"来概括。事实上,《禁闭》热奈的这出戏在思想、结构和语言上都有相似之处。

《阳台》是热奈的另一部代表作。全剧由九个场景组成,地点都是某妓院。在前三个场景中,作为权力代表的主教、法官、将军先后来嫖妓,此时妓院外发生暴动。第五、六、七、八场景主要围绕妓院老鸨伊玛、男妓罗歇,以及罗歇的情人香榻展开。香榻过去在这个妓院当过妓女,现在成了暴动队伍的参谋,所以不得不与罗歇分手。伊玛受女王之命,伪装成女王。香榻被打死,暴动平息。最后一个场景中,主教、法官、将军又回到妓院。罗歇自我阉割。伪装成女王的伊玛重现本来面目,她关掉所有的灯,舞台转暗,全剧结束。这些场景中还出现了妓院佣人嘉尔曼、亚瑟、警察局长等几个角色。

《阳台》典型地反映了热奈戏剧的一个特点,即祭礼式的风格。首先,在结构上,九个场景并不构成连贯的情节,而仅仅是场面的展示。其次,在表现手法上,无论是残酷的场面,抑或暗含讥讽的场面,抑或意义隐晦的场面,都显示出典礼的庄严,同时又明确地让观众意识到,这庄严不过是表演而已。皮兰德娄戏剧"戏中戏"的手法在这出戏里再次得到运用。伊玛伪装女王,一个无名的老人伪装成少女让人鞭打,这些场景都含有"戏中戏"的因素。进一步说,全剧九个场景,究竟是真实的事件,还是九场表演?主教、法官、将军、老鸨、男妓这些人物,究竟是真实的人物,还是"戏中戏"里的人物?换句话说,这九个场景或许不过是某剧团九个排练场面而已?那样的话,所谓的妓院或许不过是剧院的排练场?再进一步说,发生在妓院(或者剧院)外,始终是虚写的那场暴动是不是真实的?对这些问题,都很难明确地回答,因为作品故意含糊其词。其结果让观众感到,他们所看到的是经过多次折射的镜像,与其说是现实的反映,毋宁说是影像的游戏。

作品对主教等权力的代表进行了辛辣的讽刺。例如在第一个场景中，主教大人一面嫖妓，一面宽恕妓女的罪愆。在第二个场景中，法官在对妓女进行性虐待的同时逼迫妓女承认自己是小偷。以他们堂皇的身份，竟这样使用他们所代表的权力，让权力功能发挥到如此荒唐的地步，不能不使人哑然失笑。这些尖刻的讽刺，说明作者对社会权力以及社会权力所维护的主流社会怀有深切的痛恨。与此相联系的是作者对社会边缘人群的认同感。这种认同感未必是同情，但是无疑来源于作者本人长期的社会边缘生活经历。这种经历使他对一些为主流社会的道德眼光所不齿的"恶"，例如卖淫、偷盗、同性恋等，以审美的态度来对待。不过，他既不是加以客观的描写，也不是加以赞美，而是以向主流社会挑战的姿态加以夸张的表现。在这方面，我们多少可以窥测到萨德作品的影响。

热奈与尤奈斯库、贝克特同属荒诞派，可是他的作品在风格和表现手法上都与《秃头歌女》、《等待戈多》这些今天已经可以称为经典的荒诞剧大相异趣。最大的差异是，热奈的作品没有荒诞剧作品通常使用的喜剧性的夸张，他的作品在内容上，与萨德、波德莱尔、洛特雷阿蒙一脉相承，在手法上，与德国表现主义和皮兰德娄的戏剧不乏相通之处。从这些方面说，他的作品可以说是两次大战间的戏剧的延续，并不完全属于新兴的荒诞剧。

文学批评　文学批评成为了一个引人注目的文学门类，这是20世纪后期法国文学的一个特征。诚然，19世纪文学批评已经专门化，文学批评家作为文学家的地位已经得到肯定。圣伯夫虽然有诗作和一部小说，但是他基本上以批评家的身份留名青史。至于泰纳，撇开他的哲学家身份不论，他在文学史上的地位完全是由批评著作奠定的。进入20世纪后，出现了一批杰出的文学批评家，朗松、布吕纳蒂埃、勒麦特尔、蒂波代、李维埃尔，他们的地位也得到了历史的承认。但是，直至50年代前，文学批评似乎主要局限在大学的讲坛上，与文学的本体并没有太多的联系，而且对文学本体的影响也似乎微乎其微，或者说影响没有得到充分的肯定。50年代后，情况发生了变化。文学批评逐渐成为一门"显学"，而且对文学本体的创作活动产生了越来越大的影响，甚至出现某些文学创作活动以文学批评为轴而转动的现象。这种情况一直延续到70、80年代。这是文学批评的黄金时代。这个时代出现的批评被泛泛地称为"新批评"。

在文化领域里，一种新的现象、思潮或观念的兴起，往往促使人们向

历史去追溯其源流。文学批评的情况就是如此。50年代后文学批评的兴起使人们的目光顺着历史的轴线向过去延伸，30年代后与新批评有具体的联系或纯粹精神联系的批评著作被重新发现或受到重视，结果都归入了新批评的范畴。

30年代之前，法国的文学批评局限于一种实证的历史主义批评，与文学史研究没有划清界线。这种批评的代表人物是朗松、布吕纳蒂埃和蒂波代。他们继承了圣伯夫与泰纳的批评观和批评方法，同时更注意作品分析，避免把文学现象归结为简单狭隘的公式。他们的批评既有扎实的实证研究，又有相当大的灵活性，而且由于这些批评家具有深厚的人文修养，他们的批评著作大多文笔优美。

二次大战后，法国文化进入转型期，哲学、语言学、心理学、精神分析学、人类学等学科迅速发展，而且以前所未有的广度和深度渗透进文学批评，影响到文学批评的理论设计和方法规范，究其原由，或是因为有的学科本身就与文学有传统的联系，例如语言学；或是因为有的学科有拿文学作品作为研究对象或论证材料的传统，例如精神分析学；或是因为有的学科在泛文化的层次上与文学相联系，例如人类学。而从更广泛的意义上说，学科间的互相参照和互相渗透是这个时代自然科学和人文社会科学发展的趋势，文学批评当然也不例外。不过批评家们虽然吸收相关学科的理论和方法，但是他们对批评的个性依旧十分关注，因此，要对文学批评进行流派的划分是很困难的。一般地说，战后代表性的批评流派是存在主义批评、结构主义批评(包括符号学)、意识批评(即日内瓦学派)、社会学批评。存在主义批评的代表人物是萨特，上文已经介绍。结构主义批评的代表人物有巴尔特、热奈特、托多罗夫(1939—　)等。

罗兰·巴尔特(1915—1980)出身于一个海军下级军官家庭。1916年，父亲在一次海战中牺牲，巴尔特成为"国家孤儿"，生活和教育费用由国家负担。他在中学成绩一向优秀，可是毕业前夕，他患上了肺结核，不得不放弃报考巴黎高等师范学院的志愿，这对他是一个沉重的打击，而且在相当长的时间里成为笼罩在他心头的一块乌云。身体稍好之后，他进入巴黎大学学习，获得文学学士学位。二战爆发后，他因病没有应征入伍，在山区的结核病疗养院治疗，一直到1946年。战后，巴尔特开始在报刊上发表文学评论，1947年，他到罗马尼亚的法语学院工作，后来又赴埃及，在那里结识了格雷马斯，两人后来在巴黎与其他一些学者合作，创立

了符号学。

1953年,巴尔特发表《写作的零度》,这部著作篇幅不大,却引起了较为广泛的注意,为巴尔特文学批评家的生涯奠定了基础。这部著作的历史价值主要不在它提出的某些结论,而在于它把"写作"当作一种符号系统来研究的这种方法。它提出建立"文学的符号史",这就在语言的层面将话语、符号、意指等几个方面统一起来,既强调文学作品在时间和空间的有限性和独立性,又明确地阐述了文学作品的意识形态性质。此后,巴尔特的声望逐渐提高。1960年他担任了社会科学高等实验研究院的研究职务,1976年入选法兰西学院,主持"文学符号学"讲座。由于他仅有学士学位,一直没有资格指导国家博士论文,所以他进入法兰西学院的申请是以一票的多数勉强通过的,但是无论怎么说,成为法兰西学院的教授标志着学界对他学术地位的肯定。1980年巴尔特在巴黎大学附近横穿马路时被一辆小卡车撞倒,送到医院一个月后不治身亡。

巴尔特在《巴尔特自画像》(1975年)里把自己的学术活动分为四个阶段,尽管这其中有戏拟的成分,意在讽刺传统学术研究有划分思想发展阶段的癖好,不过这个划分还是在相当大的程度上真实地反映了他的学术历程。这四个阶段是社会神学阶段、符号学阶段、文本阶段和道德阶段。

在社会神学阶段,他的文学(包括社会文化学)的研究主要定位于文本的生成研究,代表作品是《写作的零度》(1953)和《神话集》(1957)。

在符号学阶段,他的学术研究的重心偏向符号学。从这个阶段开始直到文本阶段,巴尔特以索绪尔的结构语言学为基础,积极参与了符号学和结构主义文学批评的建设,代表作品是《拉辛论》(1963)、《符号学原理》(1964)和《时装系统》(1967)。在这个阶段,发生了所谓的"拉辛之争"。1965年,巴黎大学拉辛专家雷蒙·皮卡尔发表《新批评还是新骗局》,对巴尔特的《拉辛论》提出尖锐批评。巴尔特感觉到学院派实证主义的文学研究对新批评的敌视,便在第二年发表《批评与真理》,猛烈反击皮卡尔,新批评方面为巴尔特辩护的著作主要有韦伯(Jean-Paul Weber)的《新批评还是旧批评》和杜布罗夫斯基(S. Doubrovsky)的《为什么要新批评》。这场争论的结果,使巴尔特成为新批评的代表人物。皮卡尔对巴尔特的批评,反映了具有深厚传统的实证主义文学研究对新的批评方法根深蒂固的疑虑。在二者之间很难简单地判断孰是孰非。《拉辛论》并不是一部全

面系统研究拉辛的著作，而是巴尔特陆续发表的三篇评论组成的论文集，其中最有分量的是论拉辛的著名悲剧《淮德拉》的一篇。巴尔特运用结构主义的方法，从时间、空间、人物关系等方面发现具有特殊意指功能的结构。他力图避免像传统学院派批评那样"从作品推导出作者或者从作者推导出作品"。他把自己的批评称为"有意识的封闭的分析"。所谓"封闭"，就是把历史资料和传记资料这些所谓"外围"的因素全都挡在大门之外。巴尔特的分析，确如当时有的报刊评论所说，"揭示了拉辛作品中被人忽视的方面"，但是在缺乏详尽的实证材料支持的情况下，文章对拉辛的阐释不免让人感到一种随意性。

在文本阶段，巴尔特从前一阶段的研究出发，更深入地对文本的深层结构进行"科学"的揭示，代表作品是《符号帝国》(1970)、《S／Z》(1970)。《S／Z》是将结构主义理论和符号学理论运用于具体文本分析的批评专著，文本是巴尔扎克的中篇小说《萨拉金》。小说讲述的是一个歌剧演员的故事。在十九世纪的罗马，歌剧中的女角都由男人扮演。出身贵族家庭的法国雕塑家萨拉金不了解内情，爱上了扮演女角的歌唱家藏比内拉。真相大白后，他感到自己的纯真感情和关于美的理想都遭到了残酷的嘲弄，狂怒之下挥剑砍向藏比内拉，结果自己被主教派来的卫士杀死。对这部小说，通常的阐释是说它反映了那些被迫接受人为的变声，从生理意义上和社会意义上都失去了自我的演员的悲惨境遇，或者说它揭露了上层社会的腐朽等等。巴尔特在他的著作中力图证实，通常赋予作品的意义并不一定就是作品的意义，更与作者的意图不相干。

巴尔特把巴尔扎克的这部小说分解为561个词汇单位(lexies)，并在5种代码，即阐释码、义素码、象征码、行动码、文化码的层面上对词汇单位进行了详细得近乎繁琐的分析。他指出，巴尔扎克的这部小说在情节的推进中不断提出令人茫然不得其解的谜，例如萨拉金是什么，"是普通名词？专有名词？一件东西？一个男人？一个女人"？又如那个神秘的老人是谁？为什么有阿多尼斯的画像？藏比内拉是男是女？等等。作品中的义素码、象征码和文化码都与谜的提出有关。小说采取层层剥笋的手法，将谜一一揭晓，最后集中到性的阉割以及阉割对人的心理影响上。巴尔特在最后一节里说："古典文本和侯爵夫人一样是沉思的：它充满了意义(正如我们所看到的)。这种文本似乎总是保留最后一层意义不表达，但是为这层意义保留了自由的、能指的位置，即意义的零度(意义的零

度不是取消，相反是重新认识)，这个辅助的、出乎意料的意义是含蓄的明显标志，这就是沉思性。沉思性(面孔的、文本的)是不可表达物的能指，不是不表达物的能指。如果说古典文本在已经表达的意思之外没有更多的东西，那么它至少仍旧'叫人觉得'它并没有把什么都说出来。"

巴尔特在本书开宗明义第一节中就指出的，他的意图不在于赋予本文"一个意义"，而在于"了解它具有怎样的多重意义"。他的文本结构分析，是要消解传统的社会历史研究为文学文本建立的语境。文本不是认识某种现实的媒介，文本只是一种信息库，一种代码库，它向我们提供什么信息并不完全受作者的支配。文本的能指和所指之间并不存在一种确定的，或者说肯定的关系。整个现代资本主义文化就建立在这种关于能指和所指的确定关系的幻想的基础上，所以，破除这种幻想，进行意义的解构，对巴尔特来说，不仅仅具有文本结构研究的意义，而且具有文化类型研究的意义。

道德阶段的代表作品是《爱情絮语》和《文本的愉悦》(当然也应该包括他最后一部著作《转绘仪》)。需要注意的是，对道德二字，在这里不能从一般的意义来理解。就像被巴尔特列为此阶段对他产生文本间影响的尼采所议论的道德问题有其独特的内容一样，巴尔特在"道德"标题下讨论的是享乐、快感、欲望这些问题，而所有这些都是密切联系着话语和文本来探究的。

巴尔特是一个开拓型的理论家。他的研究广泛地涉及文学、音乐、摄影、绘画、服装等方面，与其说他是文学批评家，毋宁说他是文化学者。他不但把结构主义理论和符号学原理运用于对经典作品的再研究，而且更注重对现实文化现象和文化信息的分析。巴尔特一直密切关注着先锋文化。他对先锋文化的研究，意义主要并不在于他对先锋文化的支持，而在于他把先锋文化放在动荡多变的法国社会的大视域中来观察，力图对先锋文化的产生、存在和作用作出有价值的解释。他对诸如以罗布－葛里耶为代表的新小说、以布莱兹为代表的音乐新潮、时装文化以及抽象画等现象与整个资本主义社会文化结构的关系的分析至今仍具有一定的启发意义。

结构主义批评由于受到俄国形式主义批评对民间故事叙事结构类型研究的启发，从一开始就对叙事作品的结构表现出浓厚的兴趣。因此，研究叙事作品结构的理论即叙事学应运而生。巴尔特的《符号学原理》和

《叙事作品结构分析导论》为叙事学的建立作出了重要贡献。此外，格雷玛斯、托多罗夫等人也都参与了叙事学的构建，格雷玛斯的《结构语义学》、托多罗夫的《〈十日谈〉语法》等都是叙事学的重要著作。不过，集叙事学研究之大成，使叙事学得到最系统的理论形式和最完备的方法的当推杰拉尔·热奈特(1930—)。

热奈特就读于巴黎高等师范学院，毕业后在芒斯一所中学任教，后到巴黎大学任职，终以丰硕的学术成就而就任巴黎第八大学教授，同时担任社会科学高等研究院教授。热奈特的论文集——三部《修辞格》(1966、1969、1972，其中包括收入第三卷的专著《叙事话语》)、《文本构建》(1979)、《隐迹本》(1982)和《再论叙事话语》(1983)构成了他的叙事学的整个理论大厦。以后，热奈特的视点似乎离开了叙事学，或者更准确地说，他的视点投向了与叙事文本相关的一些问题，例如对一些相关话语(书名、作者名、书评等等)的研究(《门槛》，1987)，并进而投向更广泛的关于文学性的研究(《虚构与言传》，1991)。

《叙事话语》和《再论叙事话语》是叙事学的经典。在这两部著作中，热奈特阐述了叙事学的基本原理和方法。叙事作品，从理论上讲包括史诗、小说、戏剧、电影等不同类属。热奈特的叙事学原理和方法对这些类属都是适用的，不过在实践上，热奈特的关注点主要在小说。

在热奈特之前，托多罗夫曾将叙事分为“故事”(histoire)和“话语”(discours)两个层面，而热奈特则进一步将“话语”又分为“叙事(话语)”(récit)和“叙事行为”(narration)两个层面，从而建立了故事、话语、叙事行为这样三层面的叙事学理论。有的叙事学理论家认为在文本的具体分析中，热奈特实际上依旧回归双层面的操作。不过，三分法强调了“叙事行为”的时间性，对理解作品的叙事结构还是有一定意义的。由于热奈特的理论偏重于文本功能的分析，所以他最感兴趣的是托多罗夫所谓的“放大的句子”的文本，即纯粹从形式结构上来进行一种类似句子语法分析的叙事分析。这种分析主要从五个方面入手：顺序、时距、频率、语式、语态。“顺序”包括通常所说的倒叙、插叙、预叙等叙事方法。“时距”包括故事发展的时间和叙事行为的时间两个方面，不过研究重点是放在故事本身的时间上。“频率”指事件展开的快慢区别。“语态”研究的是叙事人与故事的关系。最重要也是热奈特叙事学中最有价值部分的是“语式”。这里的“语式”，不是一般语法里的直陈式、命令式等语式，而是叙事的方式。在

这一部分里,热奈特讨论了对叙事学理论有重要意义的"聚焦"即叙事角度问题。他把叙事"聚焦"分为零聚焦、外聚焦和内聚焦三种,概括了从古代史诗到现代小说的全部叙事角度。零聚焦在传统小说(严格的说,是一部分传统小说)中广泛使用,在零聚焦作品中,叙事人好比全知全能的上帝,故事中发生的一切(外在世界和人物内心世界的一切活动)都在叙事人的视域之内。所谓外聚焦,是从外在于人物(多半涉及主人公)的某个角度(比如某个次要人物,或一个并不露面的叙事人视角)来叙述故事。显而易见,外聚焦的视域比起零聚焦来要狭窄得多。所谓内聚焦,是从某个或某几个主要人物的眼睛来观察并叙述故事。就视域而言,内聚焦与外聚焦之间很难笼统地分大小,不过,内聚焦由于采用主要人物的观察角度,因而得以和主要人物的内在情感与意识高度统一。

结构主义叙事学是对文学史上叙事作品产生以来叙事方法的理论总结,其产生直接得益于20世纪现代小说在叙事技巧上的革新。如果上溯得更远一些,可以说,是福楼拜和亨利·詹姆斯以来,小说家和批评家对包括叙事角度在内的叙事技巧的运用愈来愈具有自觉意识的结果。尽管它本身具有显著的形式主义特点,但是它深化了人们对小说的认识,有助于把小说研究从内容与形式、素材与技巧等传统的二元论中解放出来,不但丰富了文本分析的方法,而且拓展了文学史尤其是小说史研究的视野。

被称为"日内瓦学派"的"意识批评"产生于30年代,然而它最活跃的时期却是在战后,它引起人们的注意,并进入新批评的行列是在60—70年代。这个批评流派之所以被称为"日内瓦学派",是因为它的代表人物大都是瑞士人,并且曾在日内瓦大学任教。意识批评又被称为现象学批评,原因是它建立在德国哲学家胡塞尔的现象学的基本理论之上。胡塞尔的现象学认为现代哲学应该研究现象在人的意识中的反映,而不必去深究本体问题。由于任何意识都是对现象的意识,所以"意向性"是意识的一个重要特征。意识批评以胡塞尔的这个思想作为它的基本理念,把文学批评的任务定位于对作者意识意向的追寻或者说再现。"日内瓦学派"的代表人物都是法语作家,而且都以研究法国文学作品为主,所以这个批评流派的影响主要是在法国。普莱是其代表人物,另外,马塞尔·莱蒙(1897—1981)、让·斯塔罗宾斯基(1920—)、让·鲁塞(1910)、让-皮埃尔·理查尔(1922—)也都是其中很有建树的批评家。

乔治·普莱(1902—1991)出生于比利时的列日省,长期在大学任教,

先后就职于英国的爱丁堡大学、美国的巴尔的摩大学、瑞士的苏黎世大学和法国的尼斯大学。

普莱的批评家生涯始于1949年,这一年,他的重要论著《人类时间研究》的第一部分问世(最后一部分1968年发表),为他的批评理论和方法确定了方向。这部四卷本的著作研究了数十位古典作家和当代作家,其中多数是法国作家,亦论及英国作家如柯勒律治、德·昆西,美国作家如惠特曼,意大利作家如翁加雷蒂。批评家在这些作家的作品里搜寻不同时代的人关于时间的不同意识。也可以反过来说,批评家通过不同时代的不同的时间意识来来对这些作家进行一种主题研究。关于时间的概念和意识是人类实践活动的产物,它和人类的存在密切相关,是人类感觉和思考世界与自身的一个重要切入点,因而成为重大的哲学问题。普莱通过对不同时代具有代表意义的作家的考察,指出不同历史时期,人类关于时间的概念与意识具有不同的内涵。比如在中世纪,人类相信自己是上帝的造物,人的存在受到上帝永恒的呵护,尽管人人都不免一死,但是作为上帝的子民,人能够达到永恒。另一方面,当上帝赋予人的存在以某种形式时,由于物质的缺陷,人又必须在有限的时间范畴里接受这种生存形式。到了文艺复兴时期,人类不再把永恒和时间相分开。人类既叹息生命的短暂,又为能够生活在时间中,享受时间赋予生命的欢乐而满足。时间观念的这种变化在文艺复兴时期作家的作品里得到了充分的体现。《人类时间研究》是一部现象学色彩相当浓厚的著作,批评家似乎更多的是站在哲学家的立场上,他之所以以文学作品为研究材料,不过是因为文学作品能够为他的论题提供最丰富的文本依据。

普莱的另一部著作《圈的演变》(1961)研究了人类意识的另一个重要范畴——"空间"。普莱在这部著作中讨论了帕斯卡尔、巴尔扎克、福楼拜、波德莱尔、马拉美这几位重要的法国作家。研究的重点放在这些作家用以"表现他们内心深层的方式"上,也就是说,"他们对内部与外部的关系的感觉,他们对空间和时间的意识"。

1971年,普莱发表了《批评意识》。在这部作中,普莱讨论了近20位批评家,包括斯塔尔夫人、《新法兰西评论》的批评家、日内瓦学派的主要代表、罗兰·巴尔特等,还有波德莱尔、普鲁斯特、萨特等写有批评著作的著名作家。这部著作是对意识批评的总结。显然,普莱没有把意识批评局限于日内瓦学派,相反,他把意识批评推向一个相当宽泛的概念。普莱

认为，广义地说，意识批评并非新的创造，瑞士的博德默尔、德国的施莱格尔兄弟、英国的柯勒律治和哈兹利特、法国的斯塔尔夫人等都早已运用过。德国的赫尔德提出"活阅读"，认为"活阅读"是"深入作者灵魂"和"自我发展"的方式，从理论上说，更接近日内瓦学派的思想。这样，意识批评就淡化成为一种阅读原则，或者更准确地说，淡化为一种对于阅读机制的分析。与巴尔特这样的新批评家不同，普莱在《批评意识》里非但不强调意识批评是新的批评体系，而且竭力在意识批评与传统批评之间建立联系，这在标新立异成为时尚的60—70年代是不多见的。

意识批评与其他一些新批评流派例如结构主义批评不同，它没有严密的理论体系和方法，在按照现象学的原理探寻作者意识的时候，它更多的是依靠批评家个体的文化和生活经验的总和，也就是说，依靠批评家个人的文化背景。当然，意识批评在探寻作家意识轨迹时，大多从主题切入，因而又被称为主题批评，然而对主题的挖掘、阐释、比较、归纳、建立意指系统，仍然在很大程度上是依靠批评家的主观认识，甚至直觉。正是基于此，普莱在《批评意识》中提出了关于阅读（批评）的著名论断："阅读行为（包括一切真正的批评思想）意味着两个意识即读者的意识和作家的意识的吻合。"

普莱的重要著作还有《普鲁斯特的空间》（1963）、《我与我之间》（1977）、《不确定的思想》（1985，1987，1989）等。

无论结构主义批评和意识批评，在一定意义上讲，都是在对社会学批评的否定中构建自身的理论的。这里的社会学批评，指包括马克思主义批评在内的注重社会意义阐释的历史哲学批评。这种批评的理论和方法实际上在普鲁斯特的《驳圣伯夫》中已经遭到怀疑，从30年代起又不断被人垢病，及至战后更是遭到了空前猛烈的攻击。人们指责它过分关注社会环境与文学作品的关系，忽略了文学文本本身的意义和价值，换句话说，它对真正的"文学性"视而不见。社会学批评还经常被指责为机械唯物论、机械反映论，或者陈旧的实证论，归根结底无非是批评它机械地、教条地在社会存在与文学价值之间寻找对应关系。不过，虽然大半个世纪以来社会学批评不断遭到诘难和非议，但是它并没有偃旗息鼓。在战后法国文学批评中，社会学批评也一直占有一席之地，而且取得了相当可观的成就，其中吕西安·戈德曼（1901—1970）无疑是最具影响的人物。

戈德曼原籍罗马尼亚，先后在罗马尼亚、奥地利、法国和瑞士学习，战

后到巴黎，进国家高等研究院工作，继而任巴黎高等实验研究学院研究员。他应布鲁塞尔自由大学邀请，在该校创立了文学社会学研究中心并任中心主任。

戈德曼的思想受到马克思主义和卢卡契的影响。他在《辩证唯物主义和文学史》(1947)一文中赞成历史唯物主义，并且认为文学研究中的历史唯物主义的出发点是："文学和哲学从不同方面表达了一种世界观，而世界观并非个人现象，而是社会现象"。戈德曼所说的"世界观"，用他的话说，是"对于全部现实的一种整一的观点"。后来他在《文学社会学的发生结构主义》(1964)里，对"世界观"作了进一步的解释。他认为，由于人类的行为有趋向合理和有意义，趋向由整合而达到一致，以及趋向超越等性质，因此任何一个社会群体或集团，都能够经由整合而对现实的意义达到大体一致的认识，这种一致的认识构成了这个群体或集团的"集体意识"，亦即"世界观"。而文学创作，正如他在《小说社会学》(1965)里明确指出的，"真正的主体是社会集团，而不是个人。"因此，文学社会学研究文学作品的意义，就断然离不开对这个群体或集团的"世界观"的认识。戈德曼的这些思想，虽然经过了一个不断调整和丰富的过程，但是其基本观点都包含在在 1955 年发表的博士论文《隐蔽的上帝》中。这部论著对法国 17 世纪思想家帕斯卡尔和悲剧作家拉辛，以及同他们两人均有密切关系的天主教冉森教派进行了富有特点的深入研究，成为当代法国文学批评社会学学派开山之作。

戈德曼将他的研究方法归结为两个步骤。第一个步骤称为"理解"(有时也称作"阐释")，第二个步骤称为"解释"。所谓"理解"，按戈德曼的思想，就是寻找作品"意指结构"的过程。"意指结构"是文本内部的结构，虽然其构成因素比较简单，却具有传达整个文本的功能。举例说，在《隐蔽的上帝》中，戈德曼考察了拉辛的九部悲剧，发现这些作品中都存在上帝、世界、人这样三个"组成要素"，就是说拉辛悲剧作品的结构都由这三个方面构成的关系来支撑。"人"指的是"悲剧人"，即"有真正意识"，追求至善和绝对真理的人。"世界"是指与"悲剧人"相对立的若干人物组成的群体。这里必须特别指出，戈德曼所谓的"悲剧人"有时不一定是悲剧的主人公，例如在他认为是拉辛的第一悲剧的《布里塔尼居斯》中，"悲剧人"不是主人公即那个成为暴君尼禄刀下鬼的布里塔尼居斯，而是布里塔尼居斯的恋人朱妮。布里塔尼居斯和尼禄等人一样，都属于与朱妮对立的

那个无望的"世界"。"上帝"有时指的是神,有时指的是象征上帝的人物或群体。"上帝"是沉默的,不直接向世人说话,因而总是"隐蔽"的。这样一种关系,决定了"悲剧人"必然拒绝接受充斥着人类各种罪恶和缺陷的"世界",因而他(或她)必然是孤立无援的,在多数情况下必然走向死亡。

戈德曼承认,如此这般的"意指结构"也许不止一个,而是会有若干个,因而批评家必须善于从中选择那个使文本整体得到最充分传达的结构。在整个批评步骤里,批评家的阐释应该严格局限于文本,不应超越文本以外。他说:"在阐释和形式层面上,研究者必须严格地以文本为基础,不对文本做任何的增添。他必须确保文本的完整性,这种完整性从量上说,必须达到这样一个层次,在这个层次上不可能再有其他的假设。尤其重要的是,他千万不要采用这样一些方法,这些方法以这样或那样的形式,拿批评家构思或想像的文本代替实际的文本,而曲解文本一个最常见的概念——因而也是从科学地研究文学文本来说最可怀疑的概念,在我看来就是象征。"戈德曼不赞成对文本进行象征的解读,因为象征的解读往往把超出文本自身的文化意义赋予文本,这与他关于"理解"的基本原则南辕北辙。

所谓"解释",按戈德曼的思想,就是寻找作品与产生作品的外部条件之间的关系。在这一点上,戈德曼无疑继承了传统的反映论,但是与传统反映论又不尽相同,具有自己的特点。首先,戈德曼力图解释其生成原因的,不是传统反映论所关注的作品的思想内容,而是作品的意指结构,他的理论要回答的是"为什么会有这样的意指结构"这个问题。其次,戈德曼回答上述问题,不是仅仅从具体的社会状况诸如政治制度、经济水平、文化背景等方面找答案,而且力图勾画某一社会群体或者某一社会阶层的"世界观",寻找其结构特点,并进而在这种"世界观"的结构与作品意指结构的对照中寻找答案。戈德曼受到瑞士心理学家皮亚杰《生成认识论导论》(1950)的影响,称自己的研究为"生成结构主义",这显然是为了显示他的研究和风行思想界的结构主义并行不悖。他的关注点在作品是如何生成的,所以称"生成结构主义"。

在这一方面,必须提及戈德曼批评思想的一个重要概念"功能关联"。他正是用这个概念来划清他的批评思想与传统反映论的界线的。所谓功能关联,是指那些能够体现作品与社会群体或阶层的集体意识之间"结构同一性"的那些关系。还是以拉辛的作品为例,戈德曼发现了拉辛的作品

有上帝、人、世界三个组成因素，这三种因素构成的悲剧关系和帕斯卡尔的思想，以及和代表一部分资产阶级和穿袍贵族利益的冉森教派的悲剧观是一致的。“悲剧人”的“或全部或全无”这样一种思想方式，也与资产阶级和穿袍贵族的集体意识即“世界观”相一致。它们一方面追求一种绝对的价值观，另一方面又认为人应该拒绝现世社会，而它按照“沉默的”上帝的要求与社会对抗，便只能选择孤独和死亡。

戈德曼从“意义结构”的角度分析拉辛的悲剧与帕斯卡尔以及冉森派思想的共同点，丰富了社会学的批评方法，将社会学批评提高到一个新层次。但是，他的批评仍然暴露出某些简单生硬的缺点，例如他认为拉辛的悲剧可以看作冉森派“实际经验的移植”，这样的结论未免有些牵强，忽略了构成文学作品的其他复杂因素。

戈德曼开始文学批评活动时，结构主义已经出现并且正在文学批评领域形成一股潮流。戈德曼在坚持对文学作品进行历史社会学阐释的同时，吸收了结构主义以及其他一些新批评流派的方法，构成了自己独特的社会学批评体系。他的批评实践说明，“新批评”和社会学批评不是水火不相容的两极，相反它们是可以互相补充，互相完善的。实际上，批评的多极化是 20 世纪后半期的一个显著趋势。一方面，不同的批评观念和方法各立门户，各显其能，另一方面，这些观念和方法之间又在争论中自觉不自觉的吸收对方的合理成分。可以断言，多极共存，对立与融合并举今后仍将是法国文学批评的基本格局。

第四节　苏联文学

在第二次世界大战中，苏联付出了重大牺牲，取得了伟大的胜利。战后，苏联在一半左右成为废墟的广阔城乡，复兴国民经济，取得重大成就。战后初期，苏联文学界思想活跃，出现了一批真实描绘苏联人民对战争的感受的抒情叙事作品。巴甫连科(1899—1951)的长篇小说《幸福》(1947)以复员军人投入恢复生产的忘我斗争为主题，反映了这时期的时代特征，同时小说对复兴经济的艰难有些估计不足。1946 年至 1948 年间，联共(布)在指导文艺创作上出现“左”倾偏差，在《关于〈星〉和〈列宁格勒〉两杂志》(1946)等决议中，粗暴地批评著名诗人阿赫玛托娃、讽刺作家左琴科、

著名作曲家肖斯塔科维奇等人的创作。1949 年又开展反对“崇拜西方文化”的所谓反“世界主义”运动。在这一时期，粉饰现实的作品一度流行，如巴巴耶夫斯基(1909—　)描写集体农庄的《金星英雄》(1947—1948)、《光明普照大地》(1949—1950)等。后来，批评界将这类掩盖社会矛盾的创作倾向称为“无冲突论”思想的表现。

1952 年月 10 月的苏共 19 大以后，出现了社会改革和文学革新的新气象。1953 年 4 月，著名女诗人别尔戈利茨(1910—1975)发表《谈谈抒情诗》一文，既主张“反映矛盾的诗歌——斗争的诗歌”，又强调抒发个人感情的爱情诗的意义，对无冲突论和无个性论提出批评。同年 12 月，批评家波麦朗采夫发表《论文学的真诚》一文，批评文学创作中粉饰现实、公式化、概念化的倾向，强调描绘人的内心感情生活的重要性。文坛开始活跃起来，出现了一些构思新颖、富于批判性的特写和小说。爱伦堡的中篇小说《解冻》(1954)成为文学气候变化的一种标志。

1954 年月 12 月召开的苏联作家第二次代表大会提出文学要“积极干预生活”，要创造性地发展社会主义现实主义，提倡对各种艺术流派的探讨。1956 年 2 月，苏共二十大以后，如何批判“个人崇拜”和评价斯大林的功过，成为苏联政治生活与文化生活的重大课题。重新审视历史和尖锐抨击现实生活中的矛盾，逐渐成为此后苏联文学的中心内容。1958 年发生了《日瓦戈医生》小说事件。苏联文坛继 20 年代之后，走向艺术流派多样化，出现作品审美追求迥异的局面；同时也激化了批评界的论争。1961 年 10 月，在苏共二十二大上再度批判斯大林后，苏联文学界的思想分歧日益深化。

从 50 和 60 年代之交开始，自由派的《新世界》杂志和正统派的《十月》杂志之间的争论愈演愈烈。前者主张文学要揭露阴暗面和描写普通人的复杂内心世界，后者则强调描写光明面和时代的英雄人物。《真理报》于 1967 年 1 月发表社论《当落后于时代的时候》，认为两者都有片面性，缓和了两杂志间的矛盾。这一时期的苏联文学除了思想论争外，更注重于艺术方面的探讨和开拓。

1984 年 3 月戈尔巴乔夫成为新的领导人，并于 1986 年 2 月的苏共二十七大上提出“重建”社会的“新思维”和“公开性”的方针。苏联文学界急剧分裂成自由派、正统派和传统派(注重民族传统的派别)等多个营垒。自 1986 年 6 月，苏联作家第八次代表大会之后，出现了“回归文学”的热

潮。所谓"回归文学"指的是20年代到70年代未被当时苏联文学界接受而在国外发表的作品。这些作品在1987年至1990年间相继刊登在苏联文学杂志上。从1988年起以纳勃科夫为代表的"侨民文学"也陆续出现在苏联刊物上。上述种种文学,在苏联读者和评论界中都引起不同反响。此一时期,老一代作家邦达列夫、拉斯普金等也发表新作,而以彼得鲁舍夫斯卡娅(1938—　)、皮耶楚赫(1947—　)为代表的年轻作家则描写日常生活中的琐事以及某些反常行为,其创作倾向被称为与传统文学截然不同的"另一种文学"。

具有70多年历史的苏联,在1991年"八·一九"事件之后,于同年12月解体。

诗歌诸流派　50年代下半期至60年代是苏联诗坛群星荟萃,诗歌发展的新时期。活跃于诗坛的有老一辈诗人阿赫玛托娃,帕斯捷尔纳克,阿谢耶夫,扎鲍洛茨基等人;有以特瓦尔多夫斯基为代表的30和40年代的诗人们,包括马尔夏克、伊萨科夫斯基、普罗科菲耶夫、吉洪诺夫、别尔戈利茨、西蒙诺夫等。前线一代诗人如奥尔洛夫,万申金,伊萨耶夫,德鲁尼娜等也都在继续创作。还有以叶夫图申科为代表的响派(大声疾呼派)诗人登场。此外,苏联是一个多民族的国家,加盟共和国中的诗人不但在本地区受到欢迎,还在全苏范围内享有声誉,如立陶宛诗人爱·梅热拉伊蒂斯的诗集《人》、白俄罗斯诗人勃罗夫卡(1905—1980)的诗集《时光在前进》(1961)、亚美尼亚诗人艾敏(1919—　)的多部诗集、达吉斯坦自治共和国阿瓦尔族抒情诗人、"爱情歌手"加姆扎托夫(1923—　)的诗集《高空的星辰》(1960)等等。这一时期以及70年代,长诗有了很大的发展。由于响派诗歌的兴起,诗歌有了罕见的繁荣。诗歌无论在形式上或内容上都有突破,同时也开始了有关诗歌创作的争论。

尽管阿赫玛托娃与帕斯捷尔纳克的坎坷命运有相似之处,但是他们的创作却大相径庭。悲剧是阿赫玛托娃诗歌创作的指南,而美好却是帕斯捷尔纳克写诗的原则。这两种截然相反的创作指导思想与他们各自的气质以及对诗歌使命的看法有关。对于阿赫玛托娃来说,幸福只不过是日常生活中的概念,诗歌的使命在于求得生活崇高的悲剧性。她说,诗歌是对生活的哭泣。而帕斯捷尔纳克恰恰相反,他把诗歌创作推崇为对生活的赞美,而悲剧只不过是日常生活中纷纷扬扬杂事中惹人烦心的事而已。他说,诗歌具有使人感到幸福的功能。阿赫玛托娃有一首《回声》

(1960)，大意说：往事是什么？是血腥的墓穴上的石板，或者是紧闭的牢房的门，或者是虽然我一再恳请却未能沉寂下来的回声？对于她来说，往事不但不会随着时间的消失而淡化，反而会越来越具有历史意义（如《没有主人公的长诗》）。对于帕斯捷尔纳克来说，过去的时光只在眼前恍惚出现，往事变得虚无缥缈。他有一首《一切都应验了》(1958)，诗中也有回声一词，但是往事只不过是遥远的逐渐衰减的回音。帕斯捷尔纳克也有亲朋好友被关被杀，自己的生活中也有不幸，但是这些都不是他诗里念念不忘的东西。在日常生活中，甚至在逆境中，帕斯捷尔纳克总是精神愉快，总有幸福感。悲剧性的东西与美好的东西好像是一件事物的两端，阿赫玛托娃主要写的悲剧性的一端，而帕斯捷尔纳克则更着重于写美好的一端。

50年代后期帕斯捷尔纳克将他最重要的诗作结集为《雨霁》。这本集子中的诗仍然保持了把个人融入大自然的特点，但一反早期的晦涩，各种比喻和联想都变得可以理解，如《雷雨过后》一诗。阿赫玛托娃晚期作品也较早期在技巧、语调和韵律等方面更为成熟，但是诗歌的题材却扩大了，不但写个人命运，也写一代人的命运和国家的命运。历经22年而于1966年定稿的《没有主人公的长诗》是一部结合个人感受、富于哲理性思考、又含蓄不外露的重要作品，是作者回忆俄罗斯半个世纪历史的反思性的作品。这部作品除了费解的谜一样的影射手法外，还在艺术形式上有所创新。诗人发展了她习用的三音节诗格，把"抑抑扬"格改为"抑扬—抑抑扬"格，这种诗格赋予诗行以前进的动感。其次，俄罗斯诗歌中"抑抑扬"诗格通常以四行诗为一诗节，阿赫玛托娃则以三行诗为一诗节，并列的诗节通常由阴韵联结，如《前言》中的压韵情况就是abaccb，而四行诗节的韵则是阴韵阳韵相交错：abab。阿赫玛托娃这种独创的诗节被称为"阿赫玛托娃诗节"。

曾经与马雅可夫斯基共同工作过的老诗人尼古拉·阿谢耶夫(1889—1963)，早在1913年就开始发表作品，1914年出版第一本带有象征主义色彩的诗集《夜笛》。20到30年代曾有多册诗集问世。代表作诗体中篇小说《马雅可夫斯基正在开始》(1940)具有回忆和政论的特点。50年代以后，他的诗集主要有《沉思》(1955)、《和睦》(1961)等。晚期的诗更多是思考人类历史命运和道德问题的哲理性抒情诗。这也是这一时期诗歌的普遍特点之一。诗人在一首无题诗中写道，幸福不仅仅是为人世间的好

事出过力，也并非同情侣欢会而热血沸腾，更不是去田头收割麦粒。幸福应该是用思想之光照亮空间的遥远之路，让世界显得朝气蓬勃。在《现时人们还总去抓钱》(1956)一诗中，诗人劝告一些人不要只盯着自己的名誉地位不放。这些人向权力不知克制地、不顾代价地伸手，总想把自己那个单薄的影子留给后世。诗人接着写道："可是我觉得，荣誉和权力 / 有如苦涩的海水：/ 越喝越想喝 / 却总难以消解焦渴。"

老诗人尼古拉·扎鲍洛茨基(1903—1958)晚期也是写哲理性抒性诗的代表人物之一。他出生在喀山一个普通农民家庭，17 岁时就开始发表诗作。接近未来派。20 年代后期他的诗从怪诞的形象转向较简单的构思。30 年代由于他追求形式上的优美，被认为回避现实生活而受到批评。1938 年被捕，判处八年苦役，1946 年才又开始发表作品。他关心的课题是人与自然，生与死的奥秘，自然界与文明等。他看到人身上真正美之所在。著名的诗有《下班》(1954)，《年老的女演员》(1956)等。在《不漂亮的小姑娘》(1955)一诗中他写道，虽然小姑娘长得不美，生活也很贫困，但是她开心地笑着，享受着生活的幸福，她还不懂得忌妒、恶意，即使有一天她长大了，懂事了，诗人相信，她内心深处燃着的纯净的火会烧尽她所有的痛苦。因此，美是什么？美是心灵中天真的优雅，美是器皿中闪烁的火焰，而并非那个空空如也的器皿。

在 30 年代开始闻名的诗人中，特瓦尔多夫斯基从 50 到 60 年代的创作具有十分显著的影响。关于这位诗人，我们在上半期苏联文学中已经详细讨论过，在这里将评价其他一些诗人的创作。

亚罗斯拉夫·斯麦利亚科夫(1913—1972)出生在乌克兰一个铁路工人家庭，11 岁到莫斯科，毕业于七年制中学。由于家境贫寒，无法继续学业，到一家印刷厂附属学校学习，未满一年就被调出当了一名排字工人。这段学习与工作经历对他的一生和诗歌创作产生了深刻影响。他为第一个五年计划开始时共青团活动的气氛所陶醉，心中形成了共青团情结。20 多年后，他著名的诗体中篇小说《严峻的爱情》(1956)就以这段生活为背景。1931 年他发表了第一首诗，1932 年出版了他的第一本诗集《工作与爱情》。以后又有《诗集》(1932)和《幸福》(1934)出版。诗人一生写的大多是有关青年工人和共青团员的诗。1934 年诗人被捕入狱，三年后平反出狱，重新发表作品。卫国战争开始后他以普通一兵身份参战，1941 年秋他当了俘虏。1944 年苏联和芬兰停战交换俘虏时，他才得以回国。

回国后在矿井工作，连纸笔都没有，更没有时间从事创作。1945 年偶然遇到一个朋友，朋友将他调到乌克兰的一个地方报社工作，后来又回到莫斯科定居。

诗人遭受战争的磨难之后，诗歌风格上与战前明显不同。战前的诗往往富于幽默感，语气轻松而略带嘲讽。战后的诗语气严肃凝重。诗人认为单纯写花草对读者毫无意义。他著名的诗篇《克里姆林宫的枞树》并不是单纯写景色和树木，而是通过这些描写赞颂高尚的品格和崇高的精神境界：

让这些扎根在克里姆林宫
墨绿色的枞树
伫立在朝霞中，
庄严肃穆；
让这些树冠尖尖，
暴风雪生育的孩儿——
作为那个一月的纪念，
牢牢记在我们心头。

诗中"一月的纪念"是指 1924 年列宁逝世的日子。谈到诗的感染力时，斯麦利亚科夫说："诗的迷人之处除了别的因素外，有时还在于含蓄，在于诗人给读者留有思索的余地。"这首用象征手法写的诗就有含而不露的特点。

50 年代以来，斯麦利亚科夫的诗越来越受到读者和评论界的重视。70 年代有关诗歌问题的讨论中，他的诗常常作为范例被广泛引用。晚年的两部重要诗集是《俄罗斯的一天》(1962)和《年轻的人们》(1968)。

深受广大读者喜爱的诗体中篇小说《严峻的爱情》共五章，约一千行。在这部作品中，作者倾注了他对 30 年代火红岁月的深厚感情和对那一代青年的衷心的爱。以"我"或"我们"出场的主人公在颂扬 30 年代的青年时，也对他们那种苦行僧式的、有时甚至违反生活常规的极端做法表示异议。他不赞成共青团积极分子亚什卡和莉兹卡简单化的工作方式，同时却又十分爱护他们那种天真稚气的纯朴革命热情。这些积极分子的形象是："眼睛里也飘着小小的红旗，对敌人发射着小小的炮弹。"女孩子也和

男孩子一样留短头发,迈大步走路,大嗓门粗声粗气讲话,拎包里不装口红、丝带和小镜子,而是冒烟的高炉的照片、会议记录和马雅可夫斯基的诗。在这样一种气氛中,突然在众目睽睽之下,从青年女工、共青团员金卡的暖手袋里滚出一个线团。“金卡呀,金卡,你说说清楚,/怎么可能,怎么能够,/从工业化的高度 /滑到手工编织的地步?”这简直是小市民习气,是对工人阶级的背叛。共青团员们决定要拯救这个“堕落的”姐妹。家访的结果使积极分子们大吃一惊。金卡的家并不是散发小市民习气的巢穴,墙上的照片显示她父亲是脸上带着刀伤的红军战士,当裁缝的母亲有一双劳动了一辈子的大手。母亲一直想给父亲织一条围巾,但没有织成就去世了。金卡要履行母亲无声的遗嘱。“严峻的爱情”有两重意思,其一是诗人对过去年代的怀念与留恋。那时使用最简陋的家具:粗木制的桌子,普普通通的板凳,“供两人烧饭用的蹩脚的煤油炉,/针一根,线一轴,/书架用钉子随便钉打拼凑,/上边放着十几册严肃的书”。对比过去,现在生活变得舒适,要去作客穿旧衣服感到不好意思。有些住家的前厅里挂的是高贵的獭皮帽,自己的便帽无处可放。诗人不无感慨地说:“对我邀请非常感谢,/但是在这样的屋子里,/不知为什么酒饭都难以下咽,/更忍受不了那些闲谈说笑话的交际。”因此,不管过去如何,毕竟值得怀念,这种“不合时宜的”对过去的迷恋就是“严峻的”“爱”和“情”。其二,第一个五年计划期间青年们不屑于谈爱情,因工业化是第一位的事情。青年人认为,人与人的关系要么“友善”,要么“憎恨”。但是在这些“禁欲主义者们”中间毕竟产生了爱情。亚什卡和莉兹卡相爱了。这也是“严峻的”“爱”和“情”。作者对他们的爱情没有刻意渲染,写得很自然。斯麦利亚科夫还有另外几部长诗,不过《严峻的爱情》是最有影响的一部。

列昂尼德·马尔蒂诺夫(1905—1980)在20年代就发表诗作,1939年出版了诗集《短诗与长诗》。他的诗多以幻想的童话为题材,充满浪漫主义色彩,战后被指责为“超时代,超政治”,致使他的诗歌创作中断十年之久,直到50年代后半期才得以平反重返诗坛。诗人不趋时,不媚俗,甘于寂寞,致力于哲理性诗歌的创作,终于在晚年受到人们的重视。他的诗不拘形式,短短几行就体现力度,包含深邃的哲理。他虽是老一代诗人,却力求跟上时代前进的步伐。他表示,确定不移的一个真理是:世界每天都是崭新的,不管是哪一天,它都不能再与昨天相同。世界总在不断地更新:

心灵
不能平静……
只要稍微用耳去听一听，
就会清楚听到：
在某一个地方
有某一种东西
正在损坏倾倒。
心里不能平静……
但是心灵啊，别再担心！
什么地方有什么东西在损坏，
同时在那里也正有东西建造起来。

他生前最后一本诗集的最后一首诗是《数不清的问题》，这说明诗人的探索精神。《首创权》(1965)和《双曲线》(1972)是他的代表作。

奥尔加·别尔戈利茨(1910—1975)也是从30年代开始出版诗集的作家。她出生在彼得堡一个医生家庭，从小就有幸结识阿赫玛托娃，从她那里获益匪浅。她与阿赫玛托娃的友谊保持终生。她还当面聆听过高尔基的教导并长期保持通信联系。1934年，她发表第一本诗集《诗钞》。她早期的诗有柔弱和言犹未尽的特点。卫国战争时期她的诗歌更加成熟，感情真挚。列宁格勒被围困期间她在列宁格勒电台工作，用她的诗歌和她的声音参加战斗。长诗《二月日记》(1942)就是这一时期的代表作。50年代初别尔戈利茨就无冲突论对抒情诗的危害发表议论，提出"自我表现"的论点，从而引出一场争论。她后期的诗写得更加深沉，如50年代的一首题名为《摘自途中来信》的诗：

我从未怜惜过自己的心：
无论它是否欢乐、激奋和酸苦。
对不起，朋友，往事已是过眼烟云，
多么可怕……
……
现在我明白，爱情致人于死地，

它不期待同情，也不把权力共有，

只要它美好，只要它富于生机，

只要它不是慰藉，而是幸福！

这是一首爱情诗，也是阐明她“自我表现”论点的一首诗。

别尔戈利茨不但写诗，还写了记述卫国战争时期塞瓦斯托波尔人功勋的诗体悲剧《忠诚》(1954)，自传体散文集《白天的星星》(1959)。有人认为她的散文比她的诗写得还要好。

随着50和60年代苏联国内和国际政治生活的动荡和变化，有一批年轻诗人涌现出来。他们登上游艺舞台，在大厅、广场、电台朗读自己的诗作。这些诗迅速反映现实生活，带有强烈的争辩性，能激发读者和听众的共鸣。这批诗人被称为“响派”(“大声疾呼派”)诗人。女诗人里玛·卡扎科娃(1932—)在《诗歌是男子汉的事》一诗中说，一个小女孩之所以要做一个诗人，就是因为要大干一场，“圣女贞德就是这样跨上战马，就是这样走上刑场！”这些诗人要清算父辈的过错和重新安排这个世界，但他们的思想倾向也不尽相同。响派诗歌的主要人物是叶夫图申科、沃兹涅先斯基、阿赫玛杜琳娜和罗日杰斯特文斯基等人。贝拉·阿赫玛杜琳娜(1937—)曾受过高尔基文学院五年的文学专业教育，1955年开始发表作品。她进入诗歌界，是以大胆地表露自我内心隐秘情感开始的，这在当时也是一种冲破禁区的尝试。第一册诗集《琴弦》于1962年出版，此后还有多种诗集问世，如《诗钞》(1975)，《暴风雪》(1977)，《蜡烛》(1977)等。长诗《我的家谱》是她的代表作，她以新颖的手法描述祖辈的生涯及她的出生，进而将俄罗斯史实穿插其间。她的诗坦率、真挚，有细腻的心理分析和别具一格的形象比喻。有时在她的诗中还可以觉察到阿赫玛托娃诗歌的韵味。

罗伯特·罗日杰斯特文斯基(1932—1994)在响派诗歌兴起时脱颖而出。响派诗歌衰落后，他的诗作仍然保持政论性雄浑激越的特色，始终注重反映现实，反映实际生活提出的迫切问题，注重思想性。

罗日杰斯特文斯基出生在阿尔泰边区一个职业军人家庭。卫国战争开始后父母上了前线，他在保育院度过童年。战后曾在高尔基文学院学习。1955年出版第一本诗集《春天的旗帜》，以后陆续有40多册诗集问世。响派诗歌尽管热情奔放，鲜明易懂，但往往流于表面化，缺乏应有的

深度，与其说是诗，不如说是押韵的散文。有人曾劝说罗日杰斯特文斯基等人能够写一些传世的不朽之作，不要总写过时就被遗忘的东西。他在60年代中期《写于诗歌日》的诗中回答说：

后世
　　归后世
到时——
　　再商议。
反叛
　　永不停止！
党的
最纯正的
诗，
　　你不能把讲台遗弃！
不能遗弃！

他的诗歌题材非常广泛，国内外政治生活中的大事或者日常生活中的小事，在他的诗里都有反映。他不但揭露社会上的不良现象，而且也歌颂那些急公好义的人。虽然他的诗大多粗犷，但有时也不乏耐人寻味的形象和颇为奇特的比喻，如形容时钟指针移动而惋惜时光流逝时说："如同剪刀，／很快就要刃合锋交，／于是，我活过的／永不复返的／一个钟头／就被剪掉"(《二百一十步》)。有些想像也富于浪漫主义色彩："要不要／给你割下一块云彩下来？／就是那一块……看，多么蓬松可爱……"(《云》)。长诗《二百一十步》(1978)是他的代表作。与诗集《城市的声音》(1977)同获1979年苏联国家奖。《二百一十步》具有马雅可夫斯基那种公民立场和创新精神。这部长诗构思新颖，共十四章，二千余行。诗人午夜在莫斯科红场上听着克里姆林宫塔楼上的钟声和哨兵从塔楼门内迈正步到列宁墓换岗的整整二百一十步的回响，浮想联翩，从国内到国外，从个人到全世界，对现实生活中的事都做评述。主要讲革命的传统，共和国的艰苦劳动以及浴血战斗的历程。长诗既是叙事的，也是抒情的，不但有政论性的议论，而且有哲理的思考。它的主题思想是解答"人为什么活着"。通过对革命先烈们的颂扬，这个问题的答案就是：时刻准备为人类

最美好的未来奉献出自己的一切。

当响派诗人们在诗歌晚会上面对成千上万的听众朗读自己的诗歌并博得掌声和喝彩时,另外一些诗人,如索科洛夫、鲁勃佐夫等人则不太引人注目地写风格迥异的诗。他们静悄悄地写大自然,写农村景色,并不想登上游艺舞台朗诵作品。弗拉季米尔·索科洛夫(1928—1997)生于加里宁州利霍斯拉夫尔市,1952 年毕业于高尔基文学院,1953 年出版第一本诗集《途中之晨》,后来又有多种诗集出版,如《雪下的草地》(1956)、《在向阳处》(1961)、《不同的年代》(1966)、《谢谢音乐》(1978)等。他的诗歌特点是着重描述对自然、艺术和生活的感怀与思考等所谓"小题材",并以笔触细腻著称,如:

多年来我一直渴望
生活在可爱的故乡。
我爱那里清澈的流水,
我爱那里深深的池塘。

那无边的草原,
那破土的幼芽,
那森林,那莺叫雁鸣,
悲愤凄婉,情无际涯。

这首诗与鲁勃佐夫《田野上的星星》等诗极其相似:"我的寂静的家园!/垂柳、小河、夜莺……。"为了把这类诗歌与响派诗歌加以区别,人们称它为静派("悄声细语派")诗歌。60 年代中期人们转而对这种诗发生兴趣。所谓"静派",也如"响派"一样,并非有共同的纲领与组织,只不过因诗歌风格相近而得名。两者也不是截然相反或互不相容。诗人在创作过程中往往写出不同风格的诗,如前线一代诗人尼古拉·斯达尔申诺夫(1924—1998)也被称为静派诗人。前线一代诗人的代表人物谢尔盖·奥尔洛夫(1921—1977)后来也写哲理诗。约到 70 年代末,所谓"响派"或"静派"的称谓已经逐渐消亡。

与静派诗歌在主题上、风格上最相近的是怀乡诗歌,难怪有人将写怀乡诗歌的阿纳托利·日古林(1930—)也称为静派诗人。怀乡诗歌特点

在于注重写农村。日古林作为"北方歌手"进入诗坛。主要诗集有《路轨集》(1963)、《极地之花》(1964)、《明朗的日子》(1970)、《闪烁的桦树皮》(1977)等。他被称作哀伤诗人,但他的哀伤不是阴沉的哀怨,而是灿烂的悲愁。日古林一直围绕着怀旧这个主题写诗。他写的是北方草原的农村,战争和战时童年的回忆。他虽然因年幼没有上前线,但经历了战时饥饿的痛苦,曾在零下40度的严寒中筑路。十来个人抬一根路轨,"这发着青蓝色的钢铁 / 嵌在我们肩头, / 一时比一时 / 更加沉重。/ 暗绿色的小枞树 / 同情地蹙着眉头,上百次地 / 重复着我们的齐声呼喊:"上肩!"(《路轨》,1959)。日古林把《红莓》(1976)这首诗的诗题用做一本诗集的书名,并把它作为集子的开篇;而另一本集子(《闪烁的桦树皮》)又收入这首诗,并把它作为末篇。可见诗人对这首诗的重视:

北方的俄罗斯——
生长红莓,
这里是森林地带,
这里是湖泊地带。
可是在我家乡那里
草原上却生着另一种草莓,
沟里谷里
到处都生长黑莓。

这首诗既讲家乡景色,又讲战争的记忆,寓意却是人民的命运。诗人把雪地中耀眼欲燃的红莓果比喻为血滴,而把黑莓果比喻为累累弹痕。日古林和其他怀乡诗人一样,常用"记忆"这个词对个人所走过的道路,对人民的经历,对祖国的命运予以哲理性的概括。"心灵"这个词也越来越多地为怀乡诗人们所使用,有时是使用它的本义,但更多的情况下这个词也指记忆。

怀乡诗人中还有较早就写怀乡诗的阿纳托利·佩列德列耶夫(1934—),有通过对自己乡土的描述表达对祖国热爱和关心的女诗人奥莉加·福基娜(1937—)和1932年生在吉尔吉斯草原、当过矿工和农民的弗拉季米尔·齐宾。他早年模仿叶赛宁,诗歌具有草原的气味。诗集有《草原妈妈》(1959)、《蜜酒集》(1960)、《失眠的世纪》(1963)和《农舍》

(1971)等。他不但描绘乡土景色，而且努力从深度和广度上对时代和历史进行新的思考。诗歌的语言比较形象化，构思新颖独特。

起始于60年代，70年代达到高潮的一种诗歌形式是"弹唱诗歌"。它由歌手弹着吉他演唱，其内容大多是歌手自己根据现实生活中的人和事编撰，对社会上的丑恶现象加以鞭挞，表达普通人的心声，因此很受听众欢迎。这种诗歌很难在报刊上发表，也不见于文字，而是以录音带形式广为流传。这类诗人中，有曾经是前线一代诗人又是响派诗人的布拉特·奥库扎瓦(1924—1997)等人，而**弗拉季米尔·维索茨基**(1938—1980)则是他们的代表。他出生在一个军队干部家庭，逝世前16年间是塔冈卡剧院的演员，一生扮演过许多角色，哈姆莱特是他最喜爱的角色之一。平均每年他要在一个或两个剧目中扮演角色，同时还要在一部或两部电影中充当演员。此外，还经常要录制唱片和广播剧，音乐会上的演唱也是他大量活动的重要方面。自编自唱，平均每月要写三、四首歌曲，一生共创作了六百多首诗和歌曲，但生前没有出版过诗集，逝世一年后才出版了第一本诗集《神经》，其中收入的不到他全部作品的四分之一。他的诗和歌主要通过磁带和传抄本广为扩散。听过他演唱的人们说，他常常能催人泪下或逗人开怀大笑。他不但在国内享有声誉，还应邀到国外演出。诗人逝世后，人们对他的兴趣并没有衰退，一些评论家、作家甚至哲学家也都从不同的角度写文章发表对他作品的看法。维索茨基之所以受到欢迎，主要由于他的诗和歌题材非常广泛而且切中时弊。他说："我写各种题材的歌曲……可是我的歌曲的主题却只有一个，那就是生活。"事实确实如此，他对什么都感兴趣，不存在什么禁区，一些只能在茶余饭后私下谈论的问题他都敢写出来。诗人罗日杰斯特文斯基在为他的诗集《神经》写的序言中说："维索茨基的优秀歌曲是为生活而撰写的。这些歌曲是人们的朋友。在这些歌曲中，有在困难时刻给人以支持的东西，有取之不尽的力量，有心灵的激越飞扬和柔情的真实流露。"

在维索茨基的《假面具》(1971)一诗中有几节是这样的：

仿佛在哈哈镜前，
　　　　　　　　我笑得前仰后合，
可能，人们在扮演我，
　　　　　　　　扮演得精巧无比。

这无异于威尼斯狂欢节——
勾鼻子和呲到耳根的牙齿。

我该怎么办?
　　　　　是否应赶快跑开?
或者,
　　同他们混在一起欢笑?
但愿——那不过是人们的一种掩盖,
野兽面具下都会有一副人的面貌。

诗人要人们看他正常无奇的真面目。他追求生活中的真善美。他说:"一般来说,我从事创作的目的是为了激起人的心情的波动不安。如今只有这种激动不安的心情才有助于道德情操的完善。"他的诗有时很不规范,用语有时也很粗俗。这是他诗歌的缺点,不过从另一方面看,可能恰恰也是他所以能够赢得最广大普通听众的一个原因。

60和70年代又出现了一些新的侨民诗人。他们有的是主动流亡的,有些则是被驱逐出境的。这些人分散在世界各地。如曾在莫斯科和列宁格勒的地下出版物上发表诗作的德米特里·博贝舍(1936—　)流亡美国,1979年在巴黎出版诗集《缺口》,其诗具有古典色彩;有曾做过记者、任过译员的阿列克赛·茨维特科夫等。他们诗作的主要特点是表达在异国他乡的处境,抒发怀念故土之情,同时他们的诗歌不免带有不同政见的倾向性。他们之中最著名的是1987年被授予诺贝尔文学奖的诗人约瑟夫·布罗茨基(1940—1996)。他生于列宁格勒犹太人家庭,从小就对诗歌感兴趣,但很早就辍学,干过各种杂活。由于写不合时宜的诗,两次被送入疯人院。1964年因"游手好闲"罪被流放北部边疆地区。70年代被驱逐出境,后来定居美国,1977年加入美国籍。他一直从事诗歌创作,60年代以来出版了《长短诗集》(1965),《荒野中的停留》(1970),《美好时代的终结》(1977)等诗集。他通过对时间、空间、死亡、衰老等描写来展现生命这一主题。1990年在莫斯科出版了由他自己审定的诗集《语言的部分》(初版1977)。

从50年代到70年代,长诗有了很大发展,它们大都将当时的现实同历史进行广泛的联系并加以思考。弗拉季米尔·卢戈夫斯科伊(1901—

1957)的长诗《世纪的中叶》(1942—1957),讲述一个无知的孩子经风雨见世面最终成长为一个布尔什维克的故事。这部诗作由25篇长诗组成,被称为"长诗之书"。70年代中期,阿纳托利·普列洛夫斯基(1934—)将广泛描述西伯利亚历史和现实的六部长诗组成一部《世纪之路》的作品,称之为"长诗总汇"。在瓦西里·费奥多罗夫(1918—1984)的长诗《唐璜的结婚》(1973)中,传说中放荡不羁的唐璜在新社会中结了婚并得到了改造,成为新人。这些长诗动辄就是几千行。传统的长诗一般都有前后呼应的故事情节,而这一时期的长诗倾向于各章互不相关,各自独立,而整部作品则用一个主题思想统一起来。

这一时期的重要长诗还有1980年获得列宁奖的《记忆的审判》(1962)和《记忆的远方》(1976)。作者叶戈尔·伊萨耶夫(1926—)出生于一个乡村教师家庭,1943年参加卫国战争,战后在国外服役,1955年毕业于高尔基文学院,1945年开始发表作品。《记忆的审判》写三个给法西斯充当炮灰的德国士兵的命运。其中被苏军俘虏的汉斯和失去双腿的库尔特都觉悟了,但是霍尔斯特顽固不化,在梦中受到以弱小的赤脚妇女形象出现的"战争的记忆"的审判。这部作品的主题不仅是和平与战争,它还是俄国文学中个人与历史这个主题在新的条件下的继续与发展。作品告诉我们,如果霍尔斯特这类法西斯的"小小火力点"继续麻木不仁,他们的后代难免也要遭受父辈的命运。《记忆的远方》不是一部有情节的作品。它的主题是俄罗斯人民的历史道路及其力量泉源之所在。作者在1980年获得列宁奖时说,文学创作要深入到农村中去,农村如同田野、森林、河流,以及人民活生生的语言一样,是永恒存在的。全诗共十章,每章都有标题。每章都有对日常场景的描述,但又渗透着对历史事件的思考。长诗描写的是诗人家乡的人和事,但是从诗人家乡的这一滴水里反映出战前年代国家的工业化建设。在有名的《打火石-泪滴》中,道路的形象与打火石-泪滴的形象都很独特。人们在路上找到的打火石是民众世世代代抛洒在道路上的泪珠变成的。它坚硬无比,凝聚着人民的力量,象征着人民在历史道路上克服艰难险阻,锻炼出坚韧不拔的气概。而道路在漫漫长夜的寂静中远远地延伸到天地融为一体的旷野里。道路的形象是贯穿全诗的主要形象。第一章《回家,回家……》表现孩子一生下来就要走上人生的艰难旅途,就要在这条道路上流血流汗,最后一章《我一辈子出门在外》与第一章相呼应,点明在家是暂时的,上路是经常的,人的一生

与道路密切相关。《记忆的审判》讲的是罪恶根源的所在，而《记忆的远方》则探讨崇高道德的源泉。伊萨耶夫又于1984年发表了长诗《我的秋天的田野》和《第二十五小时》。这是两部以和平与战争为主题的作品，可以看作是《记忆的审判》的续篇，艺术手法也相近。不过，《记忆的审判》中记忆的形象是一个瘦弱的赤脚妇女，代表不同国度的人民审判普通法西斯士兵。而在《第二十五小时》中记忆的形象则是屹立在柏林特拉普托夫公园里苏军战士的青铜塑像，他要审判的是那些掌握权力直接点燃侵略战火的大人物。作品强调战争是超时间和空间而存在的，这就是作者所谓的第二十五小时。

爱德华达斯·梅热拉伊蒂斯(1919—　)出生于立陶宛北部乡村。父亲是磨坊工人，母亲受雇务农。梅热拉伊蒂斯曾在大学法律系就读，1943年加入共产党，卫国战争时任立陶宛十六师随军记者。1935年开始发表作品。1974年获社会主义劳动英雄和立陶宛共和国人民诗人称号。主要诗集有《抒情诗》(1943)、《祖国的风》(1946)、《复活的土地》(1951)、《异国的石子》(1957)、《旋转木马》(1967)、《叙事小诗》(1975)、《哑剧》(1980)等。

梅热拉伊蒂斯的代表作是他的诗集《人》(1961)。这部作品由31首以人为主题的哲理性抒情诗组成，其中大部分写于50年代末。诗集于1962年获列宁奖。

以人为主题的作品在俄苏文学史上并不少见，高尔基写过散文诗《人》，马雅可夫斯基写过长诗《人》等。但是如果说高尔基、马雅可夫斯基的"人"是诅咒资本主义对人的压抑，向往人的解放，歌颂人的伟大，那么梅热拉伊蒂斯则是在继承这一传统的基础上写新时代的人，即赢得了反法西斯战争的胜利、摆脱了个人迷信时期的困惑并在人类征服宇宙方面取得突破性进展时期的人。50年代和60年代，苏联诗坛上涌现出反对写千人一面诗歌的浪潮，这无疑是对个人迷信盛行时期诗歌陷于程式化的一种反拨。梅热拉伊蒂斯的《人》就是在这种背景下写成的。作者本人在提到这部诗作时曾经说过："当时这个人曾被个人迷信完全掩盖住了。然而，一旦消除了这种迷信，人便以全部的雄姿出现在舞台上，伟大、平凡而又富有其全部的美。这就是我的作品的基调。"

诗集《人》中的31篇有的固然与人本身直接相关，如手、血、心、眼睛、声音、头发、嘴唇、思想、名字等等，有的则与人体没有直接关联。与人体

直接关联的篇章不仅仅具有生理上或物理上的意义，而且具有社会意义，能使读者联想到人的命运及其使命，感到人是自然的一部分，人与自然不可分，同时人又是自然的主宰。如血液是滚动的江河瀑布；心是劳动人民的旗帜，是地球，是承受一切痛苦的处所；眼睛是打中敌人心脏的两颗子弹；手是劳动的自由的手，它可以钳住敌人血腥的手，也可以亲切地握紧同志和朋友的手。与人体没有直接关联的篇章也都离不开人的参与，如《音乐》一诗中说，要提高声音，用歌声征服乌云；《烟囱》中说，烟囱像一个惊叹号插入父亲的歌里："我是人类的一员——渺小，但也伟大。"梅热拉伊蒂斯诗歌中的人既平凡又伟大。他是复杂和矛盾的，决不是无往而不胜的神人，而是现实生活中的人，同时他的崇高理想和道德情操又使他具有伟大的人格力量。诗集中献给第一位宇航员加加林的诗是很有意义的。

对于梅热拉伊蒂斯来说，诗就是诗，根本不必区分什么大声疾呼或轻声细语，乡村或城市。诗要求的是一个人心灵全力的投入。诗不屈从于任何条条框框。他的诗不是生活的图解，而是人在自然界和社会中的生活本身。

尼古拉·鲁勃佐夫(1936—1971)是50到60年代静派诗歌主要代表人物之一。他出生在阿尔罕格尔斯克州叶梅茨克村一个农民家庭，早年丧母，父亲又在卫国战争中牺牲。他在保育院里度过幼年，后毕业于沃洛格达州托吉姆市一所技术学校，曾在渔轮上当过司炉，在列宁格勒一家工厂做过浆纱工。1954年开始发表作品。1962年入高尔基文学院学习。1965年在阿尔罕格尔斯克出版了他的第一本诗集《抒情诗》。1967年，鲁勃佐夫把他后来收在诗集《田野上的星》中的诗用作毕业论文，获得优等评分。同年诗集出版，立即引起广泛关注。后来他又陆续出版了《心灵的保留者》(1969)、《松涛回荡》(1970)。《绿色的花》(1971)、《最后的轮船》(1973)、《抒情诗选》(1974)、《车前草》(1976)等诗集在他死后出版。

鲁勃佐夫同另一位静派诗人索科洛夫一样自甘寂寞。鲁勃佐夫长途跋涉，在偏僻的乡间小道上轻吟低唱，他的诗大多是在这种情况下写成的。60年代后期人们的兴趣开始转向以鲁勃佐夫等人为代表的静派诗歌，不少人认为静派诗歌才是俄罗斯诗歌的正统，而鲁勃佐夫则是具有叶赛宁创作风格的农村歌手。其实在鲁勃佐夫喜爱的三个诗人普希金、叶赛宁、勃洛克中，他最倾心勃洛克。他认为，如果没有生活的隐秘就没有

诗，还常常引用勃洛克的一个论点，即光和色具有开放性的作用，吸引心灵，产生思想。

鲁勃佐夫笔下的田园景色是宁静的，潭水是深邃的，小河是雾茫茫的，乌鸦是悠闲的。《故乡的夜》一诗说："这儿一切都那么寂静，／仿佛农家的屋顶从未听过雷鸣！"诗集《田野上的星》中很有代表性的《我宁静的家园》写的虽是白天，却也异常静穆，连乡亲们回答问题也是"低声"的，"一队大车"也是"悄然无声地驶去"。同样具有代表性的《田野上的星》一诗中第一节虽然没有寂静之类的词，却也把人引入一种寂静的意境："冷澈的晦暗中，田野上有颗星，／它凝然不动，望着一个冰洞。／时钟已经敲过了十二响，／我的故乡早沉入梦中。"总之，鲁勃佐夫喜欢使用的词不外是寂静、无声、悄然、温柔、阴影、乌云、黄叶凋零等等。在鲁勃佐夫的诗里很少有响亮的词语，即使说到"雷鸣"，也是"从未听过"或者"即将来临的"。

鲁勃佐夫诗中的俄罗斯农村固然十分优美，祥和，宁静，但却流露着一种悲戚的感情。且不说诗里提到埋葬母亲的坟场和"父亲饮弹疆场"时所渲染的悲戚情绪，即使在歌唱可爱的白桦树时，诗人也难禁泪水盈眶。因此，鲁勃佐夫诗包含大量表示惆怅、迷惘、甚至哀怨的词语，调子比较低沉。当然，这种情感有时并不完全是悲戚，而是如诗人说的是"使人既兴奋又悲伤"的感情。鲁勃佐夫抒情诗的感情真挚，笔触自然优美，有的诗还富于哲理性。他的诗对俄罗斯大自然，对故乡景色怀有拳拳赤子之情，仿佛只有在大自然中诗人的心境才可以得到宁静，忧郁的情思才可得以抒发。

叶夫盖尼·叶夫图申科(1933—　)出生在伊尔库茨克州的济马站。他在集体农庄和木材工厂做过工，参加过地质勘察队。父亲是一个地质工作者，喜欢读诗，也常写诗。叶夫图申科自幼便受到父亲的熏陶，卫国战争前，叶夫图申科和母亲住在莫斯科。战争开始后，他们疏散到济马站。战后，他同母亲返回莫斯科。1947 年他进少年宫诗歌班学习写诗。1951 年到 1954 年在高尔基文学院学习。他从 16 岁开始就经常在报刊上发表诗作。1952 年出版第一本诗集《探察未来的人们》，后来继续出版的诗集有 40 余种。抒情诗集主要有《第三场雪》(1955)、《历年诗钞》(1959)、《苹果》(1960)、《联络艇》(1966)、《白雪纷飞》(1969)、《歌唱的堤坝》(1972)，叙事诗主要有《勃拉茨克水电站》(1965)、《在自由女神的表皮

下》(1971)、《妈妈与中子弹》(1986)。除了诗歌创作和诗歌翻译外,叶夫图申科还写了不少诗歌评论文章,写了长篇小说《浆果之乡》(1981)、电影剧本《我是古巴》(1963)、自传体电影剧本《幼儿园》(1982)。叶夫图申科多才多艺,自导自演了《幼儿园》,并在电影《起飞》中扮演主角(此片获1979年第11届莫斯科电影节银质奖);他又是摄影爱好者,在很多城市举办过个人摄影作品展览。叶夫图申科的诗被谱成流行歌曲的有几十首之多,如《俄罗斯人要不要战争》(1961)等。肖斯塔科维奇根据他的诗写出了《第十三交响曲》(1963)。

叶夫图申科是50年代到60年代使诗歌登上游艺舞台,进入广场的响派诗歌带头人之一。他拥有广泛的读者和听众。他的诗出版前就在青年人中间广泛传抄,印数十万多册的诗集一上市就被抢购一空。他的诗有这样大的影响是因为这些诗反映了读者,特别是青年读者的情绪。叶夫图申科自称代表苏共20大后谴责个人迷信的一代年轻人。他在《致一代人中的优秀者们》(1957)一诗中表示,愿意在急剧变化的时代充当一名社会变革的号手。要"把那些陈年积垢 / 扫除 / 干净"(《清新,清新,需要清新! ……》,1959)。这类凭着热情抨击时事,揭露和批评社会弊端的诗很多,如《等等》(1956)、《会有怎样的清新》(1956)、《请把我当作一名共产党员》(1960)等等。有一首诗真实反映了当时一部分青年的生活和情绪,说他们举行的聚会"没有转弯抹角的谈话","关于俄罗斯过去走过的道路, / 关于当今处于什么关头, / 意见纷纭,争论不休。"(《啊,我们青年的那些争论……》,1957)。作为抒情诗人,叶夫图申科的性格是矛盾,复杂,多变的。他自己说,"喜欢所有的一切都混杂于一身!"(《序曲》,1955)。有时他也流露出彷徨不安:"我不曾像应该生活的那样生活,但应该怎样生活我又不知道"(《啊,我干了些什么,干了些什么? ……》,1955)。

1963年,叶夫图申科由于在法国《快报》发表《自传》(即《苏维埃政权下的一个时代儿的自白》),提出"父与子"两代人的矛盾而在国内受到批评。作为回答,他写了《惩罚营之歌》(1963),说他虽然是一个受罚的人,但道义上仍是一个公民,爱国者。另一个回答就是到极艰苦的北方去旅行。这次旅行开阔了他的眼界,丰富了年轻诗人的内心世界。《长久的呼唤》(1963)这首诗讲述的是作者出行的一次遭遇。他要过河,但是船和摆渡的人都在河的那边,他拚命呼喊也无法让摆渡的人听到他的声音,他感

慨万分，说如果说他过去自视很高，面对众多听众朗读他的诗时，他的“嗓音在大厅里像警钟一样轰鸣，／强大的轰鸣声能震撼广场”，现在要渡河，隔河却喊不醒摆渡的人。这样，“雄辩家”就只好在河岸上被雨水打成落汤鸡而冷得发抖。由此，他既感到自己的语言在这时的苍白无力（《啊，我的语言，你多么软弱！……》，1963），又开始怀疑人民是否需要他的诗（《公民们，请你们听听我哪！……》，1963）。生存的意义是什么？诗人的使命是什么？叶夫图申科在《在佩乔拉河上》（1963）一诗中提出这样的问题，后来终于在一艘联络艇上找到了答案。这艘联络艇是给岛上居民运送生活必需品和传递信息的唯一工具。它虽然很平常，却必不可少，对人民非常有益。诗人不由得对自己说：“你——就是联络艇”（《联络艇》）。他感到在人类创造性的劳动中，自己只不过是共同链条中的一环，因此，他要写现实生活中的英雄人物和普通劳动者。

叶夫图申科因年龄小没有参加卫国战争，但是战争的苦难也在他幼小的心灵中留下了深深的烙印。他根据自己感受，描写了战争时期后方人民艰辛的生活。如《婚礼》（1955）通过一个小男孩的眼睛描述战时在后方举行的一场婚礼。《蜂蜜》（1960）讲述的是“人人饥寒交迫”，“可怕的1941 年”的故事。集市的雪地上摆着一桶蜂蜜，一个发国难财的家伙在这里进行交易。他不收钱，只收值钱的东西，如手表，质地好的衣物等。一个小女孩排在队伍里“伸着皮包骨的小手 ／递去一个小杯，／杯底放着妈妈的戒指”。这时突然驶来一架雪橇，雪橇上下来一个肥胖的大个子，他用几条地毯换走了那桶蜂蜜。小女孩杯中的戒指从中掉出来“落进飞驰而去的雪橇的辙印里……”叶夫图申科战时童年题材的诗还有《同行的女伴》（1954）、《香肠之歌》（1968）等。《娘子谷》（1961）一诗，记录的是战争期间希特勒分子在基辅郊区娘子谷这个地方杀害数万居民的罪行。这首诗发表的时候，在娘子谷还没有建纪念碑，诗的开头就说：“娘子谷上没有纪念碑，／悬崖峭壁就是粗凿大砍的纪念碑。”有人认为，这首诗对建立纪念碑起了一定的促进作用。

叶夫图申科是一个题材非常广泛的诗人。他写了大量的爱情诗，有的写得庸俗直露，受到非议，有的则写得真挚深沉而受到好评，如《祈求》（1960）等。他也写哲理性的和道德情操方面的诗，这些诗往往是些浅薄的说教，说明他不是一个具有思辨气质的诗人。叶夫图申科游历了很多国家。1962 年出版的诗集《挥手》中有反映访问西欧、北欧、东欧、非洲以

及古巴等国的诗。这些诗富于政治激情。有些是报道性的,有些是揭露性的。如《魏尔仑》(1960)一诗揭露资产阶级不能容忍魏尔仑这位杰出的诗人,当他在世的时候从阴暗的角落散布流言蜚语,用软刀子杀害他,他死后却又引他为荣。叶夫图申科愤然地说:"你们杀害所有的诗人,然后又引用其诗句!"叶夫图申科经常能对国外重大事件迅速做出反应。他还用主人公独白的手法表现他在国外生活中捕捉到的一些事件以及当事人的心理特征,如《一位美国作家的独白》(1960),《一位西班牙导游的独白》(1968)等。

诗歌语言的口语化与诗歌风格的散文化,是叶夫图申科创作的特点,这在他的长诗中表现得尤为突出。从50年代中期到80年代中期他创作的长诗有16部之多。有的长诗没有贯彻始终的故事情节,如评论资产阶级社会所谓民主和自由的《自由女神的表皮下》就是如此,而且章节中间还杂以报道性的散文。以保卫和平为主题的《妈妈与中子弹》实际上是一部无韵的散文诗。叶夫图申科写得较好的一部长诗是《勃拉茨克水电站》。长诗共有26章,从古至今,从国内到国外,讲述的问题很广泛,但前后没有故事情节上的联系。可以说这部长诗是由独立的、有故事情节的诗体短篇小说组成的,一个共同的主题将它们联结在一起。这个主题就是第11章《革命的识字课本》中的两行诗:"我们不是奴隶…… / 奴隶不是我们……"这是1919年国内战争时期,列宁夫人克鲁普斯卡娅写的成人识字课本中的两句话。作品中除了众多的历史人物外,还塑造了当代的普通劳动者和共产党员的形象。《纽什卡》一章的女主人公纽什卡是个孤儿。她生于战争开始的1941年,母亲生下她就断了气,父亲不久也在前线牺牲。那个叫做烂泥坑的穷村庄的乡亲们把她扶养大并让她读完七年制中学。由于农村生活困难,她外出打工,最后跟随一群青年人来到安卡拉河水电站建筑工地:

> 纽什卡所有的财产——
> 一双穿破磨烂的鞋子,
> 晒脱了皮的鼻子,脸上点点雀斑,
> 还有不满十七周岁的年纪。

虽然工地气候恶劣,劳动繁重,生活艰苦,做水泥搅拌工的纽什卡却总是

能够出色地完成任务。随着水电站建设的发展，纽什卡也成长起来：

有一天在光明普照下
让儿孙们永远记住：
来自烂泥坑的纽什卡
为取得光明尽了自己的义务。

过去叶夫图申写普通劳动者时往往着重写他们的孤独、艰难的生活（如《卖领带的女售货员》，1960；《老会计员》，1958）。而在长诗的篇章中，作者侧重于讴歌他们创造性的劳动，揭示了他们崇高的感情，展现了他们心灵的美。长诗中除了作者的抒情插叙以外，很多篇章也用第一人称讲述（如《勃拉茨克水电站的独白》，《埃及金字塔的独白》等），这种手法增加了诗歌语言的口语色彩，使诗歌流畅。叶夫图申科有将生活语言引入诗歌的才能。但是这种才能往往妨碍他慎重推敲词句，使诗歌语言过于散文化。

安德列·沃兹涅先斯基（1933—　）出生在莫斯科一个科学工作者家庭。1957年毕业于莫斯科建筑学院。他从小喜欢建筑、绘画和诗歌，但最终选择了诗歌创作的道路。大约从十三、四岁开始，他就与帕斯捷尔纳克交往，成为忘年交。这种谈诗论文的友谊延续了十四年，直到帕斯捷尔纳克逝世为止。

沃兹涅先斯基最早的习作受帕斯捷尔纳克的影响很深，很像帕斯捷尔纳克的作品，后者甚至表示愿意把这些习作当作自己的诗收到集子里去。为此沃兹涅先斯基非常苦恼，很长一段时间停笔不再写诗。只是到了1957年他才写出具有自己独特风格的、真正属于他自己的诗。这就是那首有名的《戈雅》。

沃兹涅先斯基历年出版的抒情诗集主要有《镶嵌画》（1960）、《长诗〈三角梨〉中的三十首离题抒情诗》（1962，后增为四十首）、《反世界》（1964）、《声音的影子》（1970）、《大提琴似的柞树叶片》（1975）、《玻璃镂花工匠》（1976，1977年获苏联国家奖）、《诱惑》（1978）等；长诗有《工匠们》（1959）、《隆茹莫》（1963）、《奥扎》（1964）等。沃兹涅先斯基1987年出任帕斯捷尔纳克文学遗产委员会主席。

沃兹涅先斯基诗歌的主要特点之一是善于使用联想和比喻的手法。

他认为，为了反映各种现象的相互联系，反映它们之间的相互转化，就需要联想和比喻。在他的诗里有众多奇特的比喻。他把天空飞行的三角形海鸥比作神的白色游泳裤叉，把摩天大楼比作悬挂在地球仪上的钟乳石或者头朝下插在地球里的叉子，称女人是反男人，把天上的繁星看作是麇集的细菌等等。这样的比喻和联想还可以理解，但有些深奥曲折的隐喻就很费解了。加以他有时只追求形式的优美和独创性，不太注意语法，如用电报式的语言写诗，使用外来语，自己生造一些词，这就产生了他的诗歌的另一特点：晦涩，朦胧。《长诗〈三角梨〉中的三十首离题抒情诗》发表后，由于它的晦涩难懂，立即引起很大的争论。作者在作品的前言中说，本想根据自己的访美印象写一部有情节的长诗《亚美利加的发现》。但是，"长诗像超载的船沉没了。与它并行却产生了一个独立的机体——'抒情离题诗'"。接着诗人讲了创作这部作品的指导思想："诗歌有它自己的独立生命、性格。有时它不顾作者的意志，不遵循语法规则。有时幻想的情节要求这样做。例如一颗被砍掉的头颅开始说话，这时哪里还谈得上什么标点符号！"下面这首无题诗就是这个集子中的一首：

整整一个家庭——集一身于我
我身上彩虹一样包括七个"我"

如同七头令人难耐的野兽
蓝色最深的那一头
　　　　　　　　拿着芦笛吹奏！

春天
我梦见
　　我是——
　　第八位

从字面上看，这首诗没有什么难懂的地方，但是对整首诗的理解却是仁者见仁、智者见智，莫衷一是了。在俄文中，诗的第一行"家庭"一词拆开就是"七个我"的意思。第一、二行是用"家庭"与"七个我"押韵。这种注重形式的手法是难以在翻译中表达的。他不但强调色彩和音响，而且喜欢

使用一开始就进入高潮的手法，如《西伯利亚澡房》(1958)的前三节是这样的：

澡房！澡房！房门——嘭一声猛推！
妇女们从门里纷纷跳进雪堆。
热气腾腾，刚刚出炉——
哎哟，哎哟，
这样的西伯利亚“裸女”
雷诺阿[①] 也妙手难描！

圣母算什么！这些脊背，
这些肩膀，都光彩夺目，
仿佛是从炼铁炉里
奔流出来的熔化金属……

其他如《我们是什么人——小卒还是伟人？……》(1958)、《寂静》(1963)等等也是这种风格。这也是他作为响派诗歌代表人物的一个特点。这种手法强调的是争辩性，立即就引起读者或听众的注意，获得效果，产生反响。

沃兹涅先斯基极大地丰富了诗歌语言，高雅的或低俗的词汇几乎无不可入诗。他的诗的题材也很广泛，既有抨击时事、鞭挞社会腐败现象的，也有关于身边琐事的，如《挑拨是非者颂》(1958)、《精神上的淫秽》(1974)、《殴打妇女》(1960)等。由于他独特的诗风，有人称他为时髦诗人，而老一代诗人尼古拉·阿谢耶夫则在他的作品中看到他心爱的传统的继续，看到沃兹涅先斯基与马雅可夫斯基作品中的共同点：“不安分的非传统的诗作是相同的，用自己的方式，而不借助别人的方式表达思想的愿望也是相同的。但主要的共同之处还在于对事物所见所闻的高度强烈的感受性。”[②] 在西方，沃兹涅先斯基被推崇为俄罗斯先锋派诗人的代表。1987年《纽约时报书评》公布的年度16册最畅销书中有一册就是沃兹涅

① 雷诺阿(1841—1919)，法国印象派画家。善于画妇女和儿童。
② 转引自列夫·奥泽罗夫为沃兹涅先斯基三卷集所作《序言》。

先斯基的诗选，书名叫《墙内的一支箭》(《An Arrow in the Wall》)。沃兹涅先斯基受到国内外一些著名诗人和艺术家(如帕斯捷尔纳克，肖斯塔科维奇，聂鲁达，毕加索等)的高度评价。但是，沃兹涅先斯基诗歌独特的风格以及他在创作中进行的各种探索，则不是所有的人都能够接受的。虽然人们大都承认他是一位很有才华的诗人，而对他作品的评价有时却截然不同。可以拿《戈雅》[1] 一诗为例：

我是戈雅！
敌人在赤裸的田野落下，
为我啄出眼窝一样累累弹洞。

我是哀痛。

我是声音，
是战争的声音，是1941年雪地上
满目焦黑的城市的声音。

我是饥馑
我是喉咙，
是吊在空旷的广场上，钟一样轰鸣，
被绞死的妇女的喉咙。

这首诗充分利用比喻、联想等手法描述了卫国战争的全过程：战争开始时遭到的突然袭击、法西斯暴行、对敌人的扫荡和复仇、胜利后对这段历史永志不忘等等。诗行长短不一，但节奏紧张，一气呵成，而且大量使用由俄语元音"a"和"o"构成的音节，使诗读起来如悲号、怒吼和欢呼。这首诗发表后受到不少指责。诗人自己说："《戈雅》这首诗挨了很多咒骂，有过若干篇谴责它的文章。扣得最柔和的帽子要算是'形式主义'了"。不过，这首诗却受到广大读者的喜爱，被收入各种选本，被谱成歌曲，制成唱片

① 戈雅(1746—1828)，西班牙画家，曾创作总标题为《战争的灾难》(1810—1820)的版画80余幅。

大量发行。诗人在谈到这首诗的创作背景时说，卫国战争期间他父亲从德寇围困的列宁格勒返回后方的家里时，带来两件礼物。一件是一听美国肉罐头，另一件是一本叫《戈雅》的书。“我当时对这位艺术家一无所知。但是书里讲到枪杀游击队员，被绞死的人的尸体在摇摆晃动，战争在肆虐，关于这些，厨房里黑纸壳做的扬声器每天也都在讲。父亲带着这册书飞越了火线。所有这一切都联结在这一可怕的名字上——戈雅。”《戈雅》这首诗记述的就是诗人童年时对伟大卫国战争的感受。

从50年代到80年代，沃兹涅先斯基的创作始终保持自己固有的风格。随着时间的推移，除了老读者外，他还拥有了大批青年读者。

小说新潮流 苏联文学向来具有强烈的社会使命感。从50年代初期起，大胆地表现生活中的矛盾和冲突，积极干预生活，成为文学面临的新课题。奥维奇金(1904—1986)率先在《新世界》杂志上发表特写集《区里的日常生活》(1952—1956)，尖锐地暴露了集体农庄经营中的众多问题和一些领导者的官僚主义、行政命令作风，引起广泛的社会反响，开拓了批判性小说、问题小说的新潮流。这股新潮流除批判官僚主义外，还逐渐深化为对人的道德良心问题的探讨，并且从农村问题逐渐扩及城市社会生活的各个领域。自1956年批判个人崇拜后，这个潮流又同对历史和现实的思考结合起来，形成各种反映不同社会政治观点的小说思潮。女作家尼古拉耶娃(1911—1963)的长篇小说《途中的战斗》(1957)以克服前进中的困难为主旋律，描绘了此时期动荡的社会生活。杜金采夫(1918—1998)的长篇小说《不仅为了面包》(1956)则描述了一个物理教师的发明屡遭官僚主义者刁难的故事。

战后，苏联小说中描写反法西斯战争的小说持续不断地涌现，形成多种艺术流派。1946年，维克多·涅克拉索夫(1911—1987)发表中篇小说《在斯大林格勒的战壕里》，将作者在这场战役中的亲身经历、感受和印象，以写实主义手法细腻真实地传达给读者。这部小说引起文坛的轰动，也标志战争小说中一个新流派的萌发。肖洛霍夫的短篇小说《一个人的遭遇》(1957)除以传统手法塑造主人公的英雄性格外，突出了人道主义的视角，感人地描绘战争中人们的悲欢离合，使战争小说的艺术发展进入一个崭新阶段。从50年代中后期到60年代中期，邦达列夫、巴克兰诺夫、贝科夫、阿纳尼耶夫(1925—)、等小说家以写实主义手法描绘某个战场或某次战役。他们的小说既继承了战时文学的英雄主义风格，又不乏对

血淋淋的战场的真实摹写，并且突出对普通战士的关注，表达了对战争的人道主义思考。这个小说流派被称为“战壕真实派”。后来“战壕真实派”逐渐向探索战争中的道德伦理问题的方向发展。另一方面，以邦达列夫的小说《热的雪》和西蒙诺夫的三部曲《生者与死者》为标志，描绘战争的“全景小说”潮流兴起，这一潮流将“战壕真实”的描写与“司令部真实”的描写结合起来，以宏伟史诗的视野对战争的进程进行严肃思考，客观地评价了战争时期领导者的历史作用。此时期，相继出现了恰科夫斯基（1913—1994）的长篇小说《围困》（1968—1979）、斯坦德纽克（1920—1995）的三部曲《战争》（1970、1974、1980）和《莫斯科——41年》（1984—1989）等著名的史诗性小说。

与战争小说潮流发展、演变同时，逐步形成了被称为“农村散文派”的艺术潮流，其特点是探索和表现农村的传统民俗、道德伦理价值和农民纯朴、刚强的性格。在这个潮流中出现了阿勃拉莫夫、阿斯塔菲耶夫、舒克申、拉斯普金等一批新兴散文作家，他们的创作内容丰富多彩，或探讨人与自然、生态保护，或描绘城乡生活的差别与道德联系纽带，或塑造纯朴农村妇女的美德等等，并且在小说的叙述模式、艺术结构、性格塑造的多样性、民间语言的吸收等方面取得引人注目的艺术成就。

与50年代抒情诗的兴起同步，抒情叙事小说也成为战后小说的新潮流。卡扎科夫（1927—1982）的短篇小说集《在小站上》（1958）、《拖网》（1959）在美丽大自然的背景下抒发人与人之间感情的珍贵。瓦西里耶夫（1924—　）以浓厚的抒情笔调描绘战争时代英勇女战士的名篇《这里的黎明静悄悄……》（1969）享誉国内外。特罗耶波利斯基（1905—1995）的中篇小说《白比姆·黑耳朵》（1971）通过一只狗的悲惨遭遇，以动物人格化的手法、细致的心理刻画和抒情写意，大胆针砭现实生活中冷酷、欺诈、残暴和自私等时弊，阐释弃恶扬善的主题。作品受到评论界的大力推崇。著名的吉尔吉斯小说家艾特玛托夫的创作既有抒情叙事小说的特色，又有“农村散文派”的许多特征。

从60年代末到80年代，苏联小说一方面有反映社会生产和科技革新的传统小说题材的复苏，另一方面形成一股将历史和现实、国内和国际、宇宙和人类交汇在一起进行哲理思考的综合性小说的创作倾向。如阿纳尼耶夫的长篇《没有战争的年代》（1975—1984）、格拉宁（1919—　）的长篇《一幅画》（1980）、冈察尔（1918—　）的长篇《你的霞光》（1980）等。

从50年代末期到60年代初期,"青年散文"派的小说曾一度风行。其代表作家维·阿克肖诺夫(1932—)采取和西方"垮掉了的一代"相仿佛的思想立场和艺术趣味创作一系列小说,如中篇小说《带星星的旅行券》(1961)、《前往月球的半路上》(1962)、《摩洛哥的橙子》(1963)等。这些小说虽然也反映出社会生活和青少年心理的一些尖锐问题,但其中的主人公往往流露出玩世不恭的处事态度。

1962年,索尔仁尼琴(1918—)发表的短篇小说《伊凡·杰尼索维奇的一天》描绘集中营的艰苦生活。这部短篇引起巨大反响和激烈争议。他描写集中营的代表作《古拉格群岛》(写于1958—1968年,1973年在巴黎开始出版)带有明显的反苏色彩,自然未能在苏联发表,作者也于1974年被驱逐出境。随着苏联解体,索尔仁尼琴于1994年返回俄罗斯。涉及这类主题的小说,大多在80年代后期的"回归文学"热潮中出版,但作者的政治倾向不尽相同。东布罗夫斯基(1909—1978)是有深厚文化修养的作家,他在描绘自己蒙冤受难的长篇《无用之物系》(1988)中批判肃反扩大化,同时也描绘苏联人的高尚品德。雷巴科夫(1911—)的长篇小说《阿尔巴特街的儿女》(1988),涉及30年代后期的政治事件和历史人物的细节,是一部颇有争议的作品。此外,还出现了焦点集中于30年代初农业集体化过火行为的小说潮流,如扎雷金(1913—)的中篇小说《在额尔齐斯河上》(1964)和莫扎耶夫(1923—)的长篇小说《农夫和农妇》(1976、1987)等。从70年代起,皮库利(1928—1987)以描绘俄国历史发展为目标,先后发表《以笔和剑》(1970)、《铁腕办公室的战斗》(1977)等系列小说,语言通俗,内容丰富,成为畅销书。巴拉肖夫(1927—)的历史小说《伟大诺夫哥罗德的公民》(1970)大量吸收民间语言,并富于哲理性。

维拉·费奥多罗夫娜·潘诺娃(1905—1973)是一位思想敏锐,善于描写日常生活,又富于女性同情心和抒情风味的小说家。她出生于南俄的顿河畔罗斯托夫,自幼家境贫寒,由于缴不起学费,很早便辍学。1922年,在《顿河劳动报》编辑部工作,开始尝试小品文、短篇小说和电影小说的写作。1937年以后,移居乌克兰、列宁格勒、莫斯科等地,并发表过两部剧本:《伊里亚·科索戈尔》(1939)和《在旧城莫斯科》(1940)。在卫国战争期间,潘诺娃曾用两个月时间采访列宁格勒的一列救护列车的英雄业绩,以清新、纯朴的散文写成她的成名作中篇小说《旅伴》(1946)。小说运用电影蒙太奇的手法,描绘救护列车几位人物战前的生活、战时的活动和

他们思想感情的世界。列宁格勒某工厂厂长达尼洛夫在战争爆发的第一天就报名参军,被委任为救护列车的政委,赴普斯科夫前线抢救伤员。他忠诚、坚定并能关怀所有救护人员的生活。女护士列娜是在孤儿院长大的青年,体育教师,刚结婚十天就爆发战争,丈夫参军,她也毅然投入救护列车的工作,怀着一片柔情对待伤员,深受爱戴。老军医维洛夫时时惦念着留在列宁格勒的妻子儿女的安危,一天消息传来,老医生一家在德寇轰炸中全部遇难,他强忍悲伤,以加倍的工作来克制自己的哀痛。小说也揭露了三等军医苏普鲁戈夫自私自利的行为。

潘诺娃在1953年发表的长篇小说《一年四季》,继续用多线条交织的手法,在过去与现在的对照中描绘战后的苏联现实生活。小说主要围绕三个家庭的生活展开。女主人公多罗菲娅是某市苏维埃执委会副主席。女儿成长顺利,儿子却胡作非为,农村出生、忠厚善良的母亲不得已与之决裂。工人出身的商业局长鲍尔塔舍维奇原先品质纯朴,但在爱虚荣的妻子的纵容下侵吞了公款,东窗事发后开枪自杀,给在苏维埃制度下长大的纯洁的子女以沉重的打击。萨沙是个目光敏锐的青年工人,但不幸的是他那因战争而守寡的母亲走上了堕落的道路。潘诺娃独具慧眼地抓住和平生活中的某些重要方面,揭示了50年代苏联社会上崇高的理想、纯洁的情操与败坏的道德风气之间的矛盾冲突。

50年代后半期,潘诺娃发表了描绘20年代苏联生活的回忆性长篇小说《感伤的罗曼史》(1958)、以孩子的眼光审视世界的中篇小说《谢廖沙》(1955)等等,其中《谢廖沙》被译成多种外文,于1960年被拍成电影,荣获国家电影奖。60年代她创作了一些剧本和电影剧本,如《送别白夜》(1960)、《久别重逢》(1966)等等。她的遗作——回忆录《关于我的生活、书籍和读者》于1975年问世。

弗谢沃罗德·阿尼西莫维奇·柯切托夫(1912—1973)出生于诺夫哥罗德的一个农民家庭,年轻时种过地,打过鱼,当过造船工人。1931年在农业技术学校毕业后,曾在国营农场当过农艺师。卫国战争期间在列宁格勒前线采访,为前线报纸撰过稿。50年代曾先后担任苏联作协列宁格勒分会书记和苏联《文学报》主编。

柯切托夫于1934年开始创作。战后发表了战争题材的《在涅瓦河平原上》(1946)、描写战时集体农庄庄员忘我劳动的《市郊》(1947)和探讨俄罗斯民族性格的《涅瓦湖》(1948)等中篇小说。

柯切托夫擅长描写工人阶层的生活。1952 年发表的长篇小说《茹尔宾一家》是他的成名作。小说以某造船厂的技术改造过程为情节线索，描绘了茹尔宾一家三代优秀的造船工人和工程师，表现他们与造船厂的兴旺发达同命运共呼吸的生活激情。从日常生活、家庭关系、劳动与爱情等多角度揭示工人阶级诚实、质朴、友爱等高尚品德，以及忠诚于社会主义事业和渴求新的科学知识的精神风貌。1954 年，柯切托夫发表另一部长篇小说《青春常在》，描绘某冶金研究所的新任所长科洛索夫为改变研究所的停滞落后的状态而进行的顽强斗争。这两部小说都体现作者以正面美好的人物为榜样，鼓舞社会进步的美学思想。

1958 年发表的长篇小说《叶尔绍夫兄弟》是一部敏锐地表现苏联社会思想动荡的作品，具有强烈的论战性。小说以 1956 年苏共 20 大前后为时代背景，围绕苏联某一滨海城市一个大型炼钢厂的生产和一个剧院的演出展现生活中的矛盾和冲突。柯切托夫仍然以工人世家为小说的主人公，描绘深受战争创伤的叶尔绍夫兄弟们既是拥有科学知识的新一代工人，又具有崇高情操和忘我的精神。小说同时相当成功地塑造了纯朴的年轻女工程师、画家、演员、市委书记及其女儿等众多人物形象，使小说成为 50 年代中后期苏联生活的一部发人深省的画卷。小说的戏剧性冲突围绕两条线索展开。从莫斯科下放来的干部阿尔连采夫是卑鄙阴险的野心家。他以没有文化为由撤掉自学成才、具有高度责任心的高炉车间总工长普拉东·叶尔绍夫的职务，勾结一个品质恶劣的"发明家"剽窃女工程师伊斯克拉的发明成果。轧钢总技师德米特里·叶尔绍夫等人经过斗争，撕破了阿尔连采夫的伪装。任剧院经理的雅科夫·叶尔绍夫反对表现庸俗趣味的戏剧，支持正派剧作家的创作，终于在十月革命节成功地上演表现工人世家、以正面人物鼓舞观众的戏剧。

在另一部长篇小说《州委书记》(1961)中，柯切托夫继续采取戏剧性冲突强烈的小说艺术手法。小说暴露某州州委书记阿尔塔莫诺夫的弄虚作假、专横跋扈和官僚主义，歌颂新任书记杰尼索夫实事求是、为群众利益着想的领导作风，并且反映了杰尔尼索夫对个人崇拜问题的思考。

柯切托夫以国内战争为题材的长篇小说《落角》(1967)是献给十月革命 50 周年的作品。小说再现了列宁格勒遭到白卫军进攻时的紧张气氛，歌颂在列宁领导下的红军和工人武装粉碎白卫军的英雄事迹。另一长篇小说《你到底要什么?》(1969)揭露 60 年代西方势力以艺术活动为掩护，

在苏联进行间谍活动和思想文化渗透。柯切托夫未完成的长篇小说《雷电击顶》(1979 年发表第一部)描写造船工程师罗斯里亚科夫和妻子尼卡自十月革命以来的生活经历和思想历程。

弗拉基米尔·费奥多罗维奇·田德里亚科夫(1924—1984)出生于俄罗斯北部沃洛格达州一个乡村职员的家庭。1941 年,他即将在十年制学校毕业时,卫国战争爆发,他应征入伍,1943 年因负伤退役。1946 年进入莫斯科电影学院艺术系学习,1947 年转入高尔基文学院,1951 年毕业。田德里亚科夫从 1947 年便开始发表作品,内容主要是回忆在卫国战争期间的经历和见闻。

50 年代初,文坛上崛起了揭露集体农庄生活中矛盾和冲突的奥维奇金流派。田德里亚科夫追随奥维奇金的特写文学,在短短的十个月内,接连发表了三篇引起社会反响的作品。中篇小说《伊万·楚普罗夫的堕落》(1953)揭露了一个集体农庄主席由诚实、积极工作到独断专行、营私舞弊、腐化堕落的过程。特写《阴雨天》(1954)抨击某区委书记的官僚主义,他不顾当地的实际条件和连绵不断的阴雨天,强迫庄员春播,导致颗粒无收。中篇小说《不称心的女婿》(1954)描写浓厚的私有化观念引发农民家庭中的矛盾。由于这些作品描写真实,尖锐地暴露了现实问题,田德里亚科夫开始驰名文坛。1956 年,他发表了中篇小说《死结》。某区区委虽然更换了几任领导,他们中间有的勤勤恳恳、有的雄心勃勃,都想扭转农业落后的面貌,但都因官僚主义和命令主义作风积重难返,解不开摆脱困境的"死结"。

50 年代下半期起,社会道德和个人道德的主题逐渐在苏联文学中占据显著地位。田德里亚科夫的中篇小说《路上的坑洼》(1956)是最早表现这一主题的作品之一。小说描写一辆卡车在去车站取货的路上翻车,捎带的乘客中一年轻小伙子受重伤。事故考验了乘客们的道德水准,乘客中有位拖拉机站站长死抱僵硬教条,不肯派出拖拉机送伤员去医院,说什么拖拉机不是运输工具,不能把国家财物派作不正当的用途。由于耽搁,伤员终于死去。作品严厉地鞭挞了"发展成为杀人凶手的官僚主义者"。

60 年代,田德里亚科夫继续开拓道德主题的小说,发表中篇小说《审判》(1961)、《短路》(1962)等名著。《审判》写某林区的老猎手在黄昏时分带地位显赫的工地主任和一位助理医生去猎熊。老猎人听到风琴声,知道有路人,赶紧叫喊不要开枪,但是另外两个人已经开枪了。一粿子弹打

中熊，另一颗子弹误杀了过路青年。法医从一开始就偏袒工地主任，倾向于认为助理医生误伤了人命。而老猎人却在宰割熊时发现嵌在熊头颅里的子弹是助理医生的。老猎人去找工地主任，指望他勇于承担责任，但他只是含混地表示自己与助理医生都有过错。办案人员对老猎人的物证表示怀疑，万分痛苦的老猎人将真相告知农庄主席，得到的忠告是不要得罪工地主任。老猎人无奈将子弹扔进森林，并在审判时否认自己找到过子弹。法院判工地主任和助理医生误杀无罪，而最痛苦的是不敢说真话的老猎人，他深感良心的谴责，“没有比自己良心的审判更为严峻的审判了。”由于这部作品相当有胆识地揭示了不公正的社会现象对人的灵魂的扭曲，因而比作者其他任何一部作品都更多地引起批评界的争议。

对于道德问题、人格问题的思考，使田德里亚科夫的创作逐渐扩展到学校教育、家庭教育领域。70 年代以后，他相继发表了《毕业典礼后的夜晚》(1974)、《月蚀》(1977)等中篇小说。在 1980 年发表的中篇小说《六十支蜡烛》中，田德里亚科夫通过一个老教师在 60 岁生日时对自己一生的回顾，将道德伦理问题与学校教育问题联系起来。在庆祝生日时，这位很有名望的老教师接到祖国各地的学生们源源不断寄来的贺信和贺电，但他自己却陷入一片沉思，他发现他的一生教给学生们的是“过于简单的逻辑”，而没有教给他们思考能力和“爱惜人”的道德伦理，因而培养出一些“鹦鹉学舌的人”、“像冷血动物似的人”。他感到由于自己未能教会学生识别真理和谎言，实际上伤害了一些学生的心灵。在幻觉中，老教师感到似乎有人要来杀他，他拚命奔跑，几乎陷入疯狂。

总体上说，田德里亚科夫的创作早期多为写实主义的批判性“问题小说”，晚期则以具有幻想色彩和心理分析特征的反思小说为主流。

尤里·瓦西里耶维奇·邦达列夫(1924—　)生于乌拉尔河畔奥尔斯克市的一个职员家庭。1931 年随家迁居莫斯科。卫国战争爆发时，他正在中学读书，1942 年应征入伍，在炮兵部队中服役，在战斗中两次负伤。战后，从 1946 年到 1951 年在高尔基文学院学习。1949 年开始发表一些短篇作品。1956 年发表第一部中篇小说《指挥员的青春》，受到评论界的重视。接着，他又发表了《营请求火力支援》(1957)和《最后的炮轰》(1959)。这两部中篇小说，尤其是后者体现了“前线一代”作家描绘“战壕真实”的创作倾向，由此，邦达列夫一跃而成为“战壕真实”派的代表作家。1972 年获列宁文学奖。

《营请求火力支援》的主要内容是，1943年秋苏军反攻到第聂伯河畔去解放河对岸的一个城市，但遭到德寇的拼死抵抗。苏军某师准备从城南方向发动进攻，派两个营渡河，在城南建立了据点。两个营被敌人团团围住，正在等待师部火力支援和进攻。此时，师部突然接到上级命令：与另一个师汇合，从城北方向发动总攻，让进入城南的两个营起牵制和迷惑敌人的作用。得不到增援的这两个营形势危急，战斗进行得异常激烈，许多军官和士兵壮烈牺牲。步兵营长布利巴纽科为不能把下属带出困境而难过，他坚定地与士兵们在一起，同生死、共存亡。炮兵连长叶尔马科夫在仅有的两门炮被击毁后，参加了步兵的战斗，与冲上阵地的敌人坦克搏斗，最终突围出来，带领四名士兵返回司令部。这部小说描绘了处在困境中的苏军战士的英雄主义，也显示出作者对人道主义思想的探求。

《最后的炮轰》描写1944年苏军一个炮兵连在波、捷交界处阻击德寇的一次战斗。小说以炮兵连长诺维科夫为中心，通过他的一系列活动，将战壕里的战斗情景描写得十分逼真。激战了两个昼夜之后，苏军损失惨重，战士们一个接一个地牺牲，大炮一门接一门地被摧毁。赶来增援的苏军以为战士官兵全部阵亡了，便一阵猛轰，坚持到底的诺维科夫就这样倒在了自己人的炮火中。这里作者再次提出了战争中的悲剧问题。同时，作品中还有一段爱情插曲，进一步展开战争中的"善"与"恶"的主题。诺维科夫深深地爱着女卫生员列娜。在一次战斗中，诺维科夫救出了受伤的列娜，两人在血与火的考验中结为"战地鸳鸯"。诺维科夫原来认为战争就是"恶"，只能给人类带来不幸与痛苦，如今在战场上他似乎领略到了爱情的欢乐与幸福。然而好景不长，列娜要转移到后方医院去治疗，他也要继续参加战斗，因此，战争对于他终究是"恶"，而且他本人竟死于自己人"最后的炮轰"中。这一悲剧结局与《营请求火力支援》有异曲同工之处。

从60年代末到70年代，苏联文坛上涌现出一批"战壕真实"与"司令部真实"相结合的作品。邦达列夫的长篇小说《热的雪》(1969)是其中一部具有代表性的作品。它取材于斯大林格勒大会战中关系全局的一次阻击战。小说的情节沿着两条线索展开，一条是以炮兵排长库兹涅佐夫为中心的前沿阵地的浴血奋战，一条是以集团军司令别松诺夫为中心的司令部的运筹帷幄，两条线索时分时合，而以集团军司令亲临前线为交汇点，形成了完整的艺术结构。小说采用了严峻的纪实笔法，但又洋溢着乐

观的英雄主义精神。小说克服了仅仅描写“战壕真实”的局限性,塑造出精神饱满、富于人情味的主人公形象。《热的雪》更进一步加深了对道德问题的探讨,颂扬了战士的爱国主义和英雄主义精神,同时注重分析人们在道德品质方面的差异。它是作者创作道路上重要的里程碑。

1975 年,邦达列夫发表了他的著名长篇小说《岸》。它描写了苏军炮兵排长尼基金与德国少女爱玛在战争中相爱和战后重逢的故事。1945 年 5 月,苏德战争临近尾声,苏军某炮兵连进驻柏林附近的一个小镇,尼基金与镇上姑娘爱玛发生了恋情,但是战争冲毁了他们的幸福,战后的冷战又使他们天各一方。26 年过去,到了 70 年代初,尼基金作为苏联作家应汉堡文学俱乐部赫伯特女士的邀请到联邦德国进行访问。这位赫伯特女士正是当年的爱玛。几十年来,爱玛一直在等他,两人相逢,情意深长,沉浸在苦涩而又甜蜜的回忆之中。访问结束,尼基金在归国途中思绪万千,悟出了人生的真谛:人类出于共同的本性都在期待着一个“天国般的”幸福的彼岸。小说既有对真挚爱情的描写,也有对人生哲理的探索。在小说的时空结构上,战时与战后、东方与西方、往昔与未来巧妙地交织在一起,同时叙事与抒情、纪实与梦幻、思辨与论争、回忆与沉思等各种手段交替运用,使作品的叙事艺术独具特色。

继《岸》之后,作者又发表了长篇小说《选择》(1980)和《演戏》(1985)。《选择》的中心情节是画家瓦西里耶夫和他的朋友伊里亚·拉姆津在卫国战争前后的生活经历和不同命运。他俩是中学同窗,卫国战争期间一起应征入伍,并在同一个炮兵连服役,但后来分道扬镳。在战争中伊里亚为了活命竟投降了敌人,后来长期漂泊异国。晚年他返回祖国,但他母亲不能宽恕他的背叛行为,最后他自杀身亡。瓦西里耶夫是战争的幸存者,他自尊、自强,后来成了艺术科学院院士,事业上有所成就,不过家庭生活并非尽如人意。作者表明,人的一生充满着各种各样的选择,不同的选择往往决定着不同的生活道路和结局,产生不同的生命价值。《演戏》讲的是电影导演克雷莫夫青年时代在战火纷飞的卫国战争中度过,以后从事艺术工作,获得了很高的声誉。为了拍摄一部新片,克雷莫夫选中年轻貌美的伊琳娜担任女主角。人们出于妒嫉,散布流言蜚语,恶意中伤,致使纯洁善良的伊琳娜完全失去自卫的能力,最后投河自尽。克雷莫夫也因此受到牵连,难于洗清不白之冤,这两颗艺术界灿烂的明星在人生舞台上终于双双陨落。《岸》、《选择》、《演戏》这三部小说在故事情节上并不连贯,

作品的主人公也各不相同,但在思想倾向和艺术表现上存在着内在的联系和一些共同的特点。例如小说的主人公都属于从事艺术创作的脑力劳动者类型,都经历过卫国战争圣火的熔炼,他们的性格都有着某种共同的素质:心地善良、富有同情心、追求美好的理想,执着地探索人生的意义等。这些作品明显地转向对伦理道德、人生哲理问题的探索。可以说,这三部小说构成了一组独特的三部曲式的系列作品。从邦达列夫创作发展的进程来看,50 年代和 60 年代,作家的主要精力集中在描写卫国战争题材上,并取得了重大的成就,70 年代到 80 年代,作家加强了对社会道德和人类命运的哲理性思考,无论在作品内容和艺术风格上都有新的开拓。

除上述作品外,邦达列夫还发表了长篇小说《寂静》(1962—1964)、《诱惑》(1991);大型史诗电影剧本《解放》(与奥泽洛夫、库尔加诺夫合写);抒情短篇集《瞬间》(1976—1982)等。

格里高利·雅科夫列维奇·巴克兰诺夫(1923—)出生于沃罗涅什,卫国战争爆发时,他没等待征召就直接从学校报名入伍,上了前线,曾任炮兵营上尉侦察队长等职。在四年的征战中,他到过乌克兰、摩尔达维亚、匈牙利、奥地利等地,经历了大大小小多次战役,对前沿的战斗生活,枪林弹雨下的出生入死,有着刻骨铭心的记忆。战后,曾就读于高尔基文学院,1951 年毕业。

巴克兰诺夫自 50 年代走上文学创作道路后,对战争与和平主题进行了不懈的探索,写出了多部中篇小说,成为“战壕真实派”的著名小说家。除了他的成名作《一寸土》(1959)之外,他的作品还有《四一年七月》(1964)、《永远 19 岁》(1979)和《小兄弟》(1981)等。

《一寸土》描写的是 1944 年苏军在解放摩尔达维亚首都基什尼奥夫的战役中,与德寇争夺德涅斯特河对岸一个小据点的战斗。这场战斗十分激烈,双方伤亡都很大,最后苏军以巨大的牺牲夺回了这个方圆不到两公里的据点。小说没有连贯的情节,主要通过主人公,炮兵连长莫托维诺夫的经历和感受,以第一人称形式,从一个侧面揭示了这场战斗的真实情景。除了描述这个炮兵连浴血奋战的过程外,还讲述了普通战士和下级军官如何忍受饥渴和疾病的痛苦。小说将“战壕真实”描写发挥得淋漓尽致。小说对战争惨景的过分渲染引起了一些争议。另一方面,《一寸土》洋溢着“不能把祖国的一寸土地交给敌人”的英雄主义激情,并且用富于戏剧性的心理描写揭露了战场上的懦夫行为给战友们带来的严重后果。

《永远19岁》发表于70年代末。这个时期，许多战争题材作品更加突出了爱国主义、英雄主义和国际主义的主旋律，并且由于哲理性的渗透，作品的艺术深度得以加强。在这种背景下，《永远19岁》较之《一寸土》，无论在主题思想、人物性格刻画，还是在艺术风格上都有许多拓展和创新。《永远19岁》主要反映苏军战士的日常生活和战斗空隙时的道德风貌。作家没有着重表现主人公特列季亚科夫在战斗中的非凡业绩，而是通过这位19岁的中尉对待自己的职责、军人荣誉和爱情的态度，以及他对战争、人类命运、历史动力等一系列问题的深思，对未来幸福的憧憬，来表现主人公的纯洁、正直、充满朝气、富于同情心和自我牺牲的高尚品格。当主人公所在的部队已经向南方城市敖德萨挺进，他母亲和未婚妻已经提前捎来对他20岁生日的祝贺时，他却在一次战斗中不幸牺牲。《永远19岁》是作者在战争胜利35周年时所写的对那些永远留在战场上的战友们的深沉怀念。

瓦西里·弗拉基米罗维奇·贝科夫(1924—)是白俄罗斯作家，出身于维捷布斯科州的一个农民家庭。战前曾在艺术学校学习雕塑。卫国战争期间，先后在步兵和炮兵部队中服役，任排长、营长等职，战后又继续在部队服役十年，1955年转业到报社工作。

贝科夫于1949年开始发表短篇小说，经过十年左右的创作实践，于60年代初继邦达列夫、巴克兰诺夫之后，作为“前线一代”的“战壕真实派”作家而文名鹊起。相继发表了中篇小说《鹤唳》(1960)、《第三颗信号弹》(1962)、《阿尔卑斯山颂歌》(1964)、《死者不痛苦》(1966)等。

成名作《第三颗信号弹》，是“战壕真实派”文学代表作之一。作者以刚劲的笔力描写1944年苏军一个反坦克炮班浴血奋战一昼夜，堵截了敌军坦克部队。小说富于戏剧性地展示了“战壕真实”。贝科夫擅长刻画人物在紧急时刻所表现出的道德品质。战场的局势瞬息万变，尽管敌人的前锋已经冲到炮兵阵地后面，但是忠于职守的班长在没有接到撤退的命令之前，仍坚守阵地，直到以身殉职。战士鲁基扬诺夫曾经是中尉工兵排长，因当过俘虏而被降职为列兵。在这场新的战斗中，他表现坚强。在受重伤临死前还忏悔地说起他曾经在被包围时候主动投了降。鲁基扬诺夫战胜了懦弱，成为英勇的战士，而轻浮的士兵廖什卡却抛下战友逃出战壕。女卫生员柳霞冒着枪林弹雨送来撤退命令，当她爬进战壕时看到鲁基扬诺夫和因浑身烧伤而爬进战壕来的一个年轻德国士兵。为了给他们

弄水喝，柳霞爬到德国士兵尸体旁去找水壶，在返回的路上中弹牺牲。唯一生存下来的战士洛兹尼亚克用柳霞身上的两颗信号弹击溃了德寇的最后一次进攻，用第三颗信号弹处决了在战场平静时才回到战壕来的逃兵廖什卡。《第三颗信号弹》具有悲壮的史诗风格。

60年代贝科夫的创作中也有失败之作，如《死者不痛苦》即是一例。这篇小说结构松散，情节零乱，而且情节也有过于失真之处，思想性含糊，因而受到了评论界的严厉批评。

70年代是贝科夫创作新的探索时期，他更为集中地探讨战争中人的道德品质和精神力量。主要作品有中篇小说《索特尼科夫》(1970)、《方尖碑》(1972)、《活到黎明》(1973)、《狼群》(1975)和《一去不复返》(1978)。其中《方尖碑》和《活到黎明》获1974年全苏国家奖金，而《索特尼科夫》则是贝科夫进人道德探索新阶段的代表作，也是作家最喜爱的一部作品，曾被搬上银幕。

《索特尼科夫》讲述战争期间两名游击队员——索特尼科夫和雷巴克——去执行找粮食的任务，在归途中被伪警察逮捕，掩护他们的女房东和村长也受到牵连。在生死考验的关头，索特尼科夫和雷巴克作出了不同的选择，前者宁死不屈，被敌人绞死；后者贪生怕死，叛变投敌，当了伪警，并充当了杀害索特尼科夫的帮凶。作品的主题可用贝科夫自己的话来表述："在灭绝人性的势力面前，人应该是什么样的？当个人对自己的生命失去了自卫能力，死亡不可避免时，能否有所作为？"这是一部具有警世色彩的道德小说。

《方尖碑》叙述苏德战争时期白俄罗斯一位乡村小学教师的感人故事。在白俄罗斯的一个乡村，纪念卫国战争英雄的方尖碑上刻着五个少年的名字，只是到最近才添上了一个新的名字——他们的老师莫洛兹。为什么呢？当德寇侵入白俄罗斯时，热爱自己学生的莫洛兹，决定留下来继续当老师，因而引起居民们的非议。实际上，他并不是要给德国人做事，而是为了保护孩子。正如他自己说的："我过去花了两年培养这些孩子的人性，决不是为了现在让别人把它糟蹋掉。"瘸腿、瘦弱的莫洛兹老师，起初并没有引起敌人的注意，顺利地进行着教育孩子的工作，并利用一台收音机把收听到的苏联广播战报定期向森林里的游击队送去。一次，德国军官和伪警察闯进学校搜查，对老师非常粗暴，孩子们为了惩罚敌伪，破坏了桥梁，使敌人的汽车坠落桥下，压死了一名德国兵。六名孩

子相继被捕,受追查的莫洛兹躲到游击队营地。德国军警提出只要莫洛兹自首,便释放孩子们。莫洛兹不顾游击队领导的反对,擅自离队,到伪警察局自首。不出游击队所料,德国军队出尔反尔,准备处死莫洛兹和孩子们。在生死关头,莫洛兹仍然想方设法,让其中一名孩子乘机逃脱,而他自己与其他几名孩子一同牺牲。游击队将莫洛兹当作被俘者上报,因而战后莫洛兹的业绩不被承认,只是由于那位生存下来的学生的长期努力,莫洛兹的名字才被刻在方尖碑上。

进入80年代,贝科夫仍在怀念已经逝去的战斗岁月和许多在战斗中牺牲的人民和战友。他的笔下又出现了几部中篇小说,如《灾难的标志》(1983)、《雾茫茫》(1987)和《围捕》(1990)等。

《灾难的标志》讲述了一对白俄罗斯农家夫妇彼得罗克和斯捷潘尼达在德寇占领期间与敌人进行斗争而双双壮烈牺牲的故事。这对夫妇革命前都是贫困的雇农,革命后才成为生活的主人。老两口准备安度晚年时,战争爆发,德国侵略者占领了他们的家园,他们再次沦为铁蹄下的奴隶。一向为人忠厚老实、以容忍闻名的彼得罗克,虽已年过花甲,终于忍无可忍而奋起反抗,结果被敌人折磨而死。他的老伴斯捷潘尼达为了替丈夫报仇,准备炸掉交通要道上的一座桥,不幸在动手前被敌人发现。当敌人来抓她的时候,女主人公镇定地作了抉择:在房屋和自己的身上浇上煤油,然后引火自焚。在熊熊烈火面前,敌人狼狈逃窜。大火把主人和庄园全部焚毁,门前昔日那棵亭亭玉立的椴树,也烧得只剩下焦干枯枝,成为这场灾难的标志。这篇小说在贝科夫的创作史上又揭开了新的一页,它概括了人民在战时的深重苦难,也揭示了真正的人民性格。此外,为了多角度展示人物命运的变化和性格的特点,小说中有近三分之一的篇幅回顾了十月革命前后农村生活的变化,特别是农业集体化过程中的一些社会情况。因此,这部作品具有深广的历史内涵,表达了一个民族的精神和意志。

尤里·瓦连季诺维奇·特里丰诺夫(1925—1981)是二战后苏联独树一帜的作家。25岁时他以长篇小说《大学生》(1950)登上文坛,一举成名。之后,他的每一部作品几乎都引起强烈反响,而且褒贬不一。特别是他的一组描绘莫斯科知识分子阶层的日常生活,刻画现代人性格的城市文学作品,以其鲜明的主题和深刻的思想内容给读者留下强烈的印象,被称为"莫斯科故事",如中篇小说《交换》(1969)、《初步总结》(1970)、《长别离》

(1971)、《另一种生活》(1975)、《滨河街公寓》(1976)。

特里丰诺夫生于莫斯科一位高级将领之家。其父是位老布尔什维克,1938年"肃反"时遭到镇压,50年代才得到平反。卫国战争初期,特里丰诺夫曾疏散到中亚地区,1942年10月返回莫斯科,在一家飞机零配件制造工厂当过钳工、车间调度员、厂报编辑。1944年起他来到高尔基文学院学习,1947年开始写作,1948年在高尔基文学院的最后一年时,作为毕业创作,开始写作长篇小说《大学生》。《大学生》描写卫国战争后苏联大学生火热的学习生活,充满了激情。小说出版后深受好评。此后,特里丰诺夫又完成了短篇小说集《在阳光下》(1959)、描绘中亚地区水利建设的长篇小说《解渴》(1963)、缅怀他父亲的纪实小说《篝火的反光》(1965)等。这些创作在洋溢着激情的同时,逐渐从揭示人性的复杂,鞭挞自私自利的灵魂,向"社会道德"主题拓展,这便是作家60年代末到70年代初的创作——"莫斯科故事"。

特里丰诺夫是位独具匠心的作家。他的"莫斯科故事"以莫斯科市民,主要是现代中层知识分子的日常生活为题材,真实地塑造了一个个精神道德沦丧、自私自利的现代市侩形象,因此,这组"故事"有"反世俗小说"之称。小说之所以取得成功,首先在于作家的精心选材和情节构思。在《交换》中作家选择了一对夫妇为男女主人公,通过他们与生病老人(男主人公的母亲)交换住宅这一件事,揭示出女主人公列娜的卑俗无耻和市侩嘴脸。这里的交换住房实际上是心灵与物欲的交换。在列娜眼里,人与人的关系就是互相利用,进行交易的关系。本来列娜一直不愿和婆婆居住在一起,可是,当她得知婆婆病重时,便立即提出要和婆婆同住,因为她打算待婆婆死后,利用婆婆的房子,再加上自己的一间房,去同别人交换一个套间式住房。列娜为自己的自私行为进行赤裸裸的辩解,认为自己的行为比伪君子的口是心非光彩。

特里丰诺夫专注于人物性格的塑造,探讨处在物欲旋涡中人们在精神生活上的困惑、矛盾和挣扎。《初步总结》以第一人称的口吻让人物自我忏悔,反思过去,剖析主人公如何在市侩包围中,面对贪图享乐、虚伪势利的妻子和儿子无可奈何,只好在厌恶和无奈中妥协退让。作家以细致入微的笔触展示出人物的精神危机。《滨河街公寓》的主人公格列勃夫出身小职员家庭,从上中学时起就羡慕滨河街高级干部、高级知识分子的豪华住宅。上大学后违心地追求教授的女儿,以便将来成为豪华公寓的主

人。但当教授遭到不应有的批判时,格列勃夫却袖手旁观。虽然他未能成为教授的女婿,但后来靠投机取巧,仍成为学术界的显赫人物,实现了拥有豪华公寓的愿望。小说具有从 40 年代到 70 年代初的时间跨度,在时间流程中勾画出双重的生活影像,一个是住宅、服饰、地位所代表的虚幻影像,另一个是人们的思想道德面貌所代表的真正价值,小说从这两个影像的对比中探求人生的意义。

继"莫斯科故事"之后,特里丰诺夫 1978 年完成了长篇小说《老人》。小说以一位历经苏联历史沧桑的老人为主人公,将当代现实和历史现实结合在一起,对人们的生活命运进行道德伦理的审视,完美地体现了作家的创作主题和风格。

特里丰诺夫生前发表的最后一部长篇小说是《时间与地点》(1981)。它分 13 个章节,跳跃式地描绘中心主人公安季波夫如何走上文学创作道路,揭示出社会和人际关系的错综复杂。小说横跨 30 年代末到当代的几十年时间,从中透视出在时间流程中人们思想感情的流变过程。特里丰诺夫还留有未完成的自传性长篇小说《消逝》。

作为一位社会道德批判作家,特里丰诺夫的小说充满了浓重的道德哲理色彩,但是作家无论是以他者的身份娓娓道来,还是以自我的口吻直抒己见,无论是在尖锐的讽刺中,还是在维妙维肖的人物场景勾勒之中,都力图"写复杂的生活",因为"在生活中一切都盘根错节地交织在一起"。他不说教,不宣讲空洞的哲学道理,追求简洁,在质朴和自然中显示出作家的平实和厚重。这也是他将契诃夫奉为偶像的重要原因之一。

瓦西里·马卡洛维奇·舒克申(1929—1974)既是小说家、剧作家,又是演员和电影导演。他出生于西伯利亚阿尔泰边区的农村。他刚刚三岁时,父亲就在"肃反"中被捕,直到他去世后的 1956 年才平反。这期间他与母亲相依为命,备尝生活艰辛。从七年制学校毕业后,他进入汽车技术学校学习,技校的生活对他以后的创作产生了很大影响。卫国战争后,他做过学徒、小工。40 年代末,他入伍在里海舰队当了士兵。1952 年因病退伍回到农村。1954 年考入莫斯科电影学院导演系,1957 年第一次参加电影拍摄,翌年发表了他的第一篇作品,短篇小说《马车上的两个人》。此后,在短促的 15 个春秋中,他创作了一百多篇短篇小说、两部长篇小说、若干中篇小说和电影剧本。1974 年 10 月,在参加拍摄影片《他们为祖国而战》时,因心脏病发作猝然去世于摄制景地。

纵观舒克申的创作，可以分为两个阶段。50年代末到60年代为第一阶段，60年代末到70年代中期为第二阶段。第一阶段，舒克申在广泛反映社会生活的同时，笔端伸入广袤无垠、富饶而又贫困、传统而又现代的俄罗斯乡村，着重描写那些纯朴善良，普普通通却又过着"怪异"、可笑，近乎荒唐生活的人。如《斯捷潘的爱情》(1961)中按旧式习俗去向城里来的女大学生求婚的乡下小伙子斯捷潘；《怪人》(1967)中在城里商店买糖果时掉了钱却不好意思拣回，总是干些傻事的瓦西里；《格林卡·马柳金》(1961)中傻气的格林卡；《晶莹的心灵》(1961)中对汽车着迷的米哈伊尔等等。

舒克申的艺术特点在于他从未满足于表现这些人物的怪异和荒谬。虽然他的笔调充满了淡淡的嘲弄，让人对怪人瓦西里"打肿脸充胖子"，不去认回自己钱的拘谨扭捏，对他异想天开地在童车上画鸟画花取悦嫂子、反遭奚落等等古怪举动哑然失笑，但是同时又让人生出不尽的同情和惋惜。舒克申并没有沉迷于猎奇，以寻找笑料为能事，而是尽力挖掘寻常人渴望真挚感情，崇尚善良美好的纯洁心灵。这构成了他的创作中一贯的主题。他始终追求着这样的创作意旨："艺术的目的在于帮助人认识生活和自己，使人变得更有人性、更高尚、更美好。真正的艺术永远引导人们通向尽善尽美的境界。"因此，似乎不近情理的斯捷潘赢得了姑娘美好的爱情，傻气木讷的格林卡能够无私无畏地将着火的汽车开离油库。看来离奇的事情变得那么自然，那么合乎情理，普通之中尽显不凡。作家苦苦探究的正是人，普通人，平平常常的庄稼汉生活的意义之所在。

舒克申笔下的主人公虽然会做出荒谬可笑的举动，但是他们大多具有坚定执着、苦苦追求的精神，充满了生活的激情。即使他们的努力注定劳而无功——如《执拗的人》(1973)中的莫尼亚梦想研究永动机，作者仍然在他们必然的失败中表现他们对生命的热爱、参与和不懈求索，让人感悟到这种求索本身便是生命意义之所在。舒克申的作品在这里融入了深刻的哲理内涵。

70年代的苏联，道德探索潮流在文学创作中占有举足轻重地位，此时的舒克申渐渐放弃了创作中的温情、幽默的因素，进入他创作的第二阶段。他的小说中越来越多地表现出激愤的嘲讽，犀利的讽刺。《我的女婿偷了一车木柴》(1971)中对乡下人的贪婪、自私、刁钻进行了淋漓尽致的鞭挞；《附言》(1972)、《妻子送丈夫去巴黎》(1971)等小说中则对那些脚踩

两条船的乡村人与城里人形成的戏剧性处境进行了多方面多层次的深入观察和展示。一方面，舒克申在探索为什么随着当代俄罗斯生活方式的变革，乡村失去自身的古朴和谐，城里人和乡村人的精神道德都陷入危机；另一方面，随着对城乡人们生活品性发掘的深入，舒克申已经打破城乡分割观念，而是综合地对社会上各种敏感的精神丑恶现象进行无情鞭挞，热情讴歌传统美德。他的短篇小说《玩乐朋友》(1973—1974)、中篇小说《在那遥远的地方》(1966)、童话中篇小说《鸡叫三遍之前》(1975)、电影剧本《红莓》(1973)无疑都是这方面的成功之作。

《鸡叫三遍之前》在作家去世后才得以面世。它通过荒诞的寓言传说故事形式，重点刻画了"老妖婆"、"三条巨龙"和"智者"的形象，有极强的政治指向性。情节怪诞，手法独特。

如果说早在1964年，舒克申自编自导的影片《有这样一个小伙子》获第16届威尼斯国际电影节"圣马克金狮奖"，是舒克申艺术创作的巨大成功的话，那么《红莓》则是他非凡艺术才华的充分展示。这部他亲自撰写的剧本，1973年由他自任导演并亲自担任主角的影片上演后，引起巨大轰动，获1974年第七届全苏电影节主奖。《红莓》中那个劳改犯刑满出狱后宁死也要过新生活，却遭遇不幸，这个情节体现出强烈的人道主义倾向。罪犯求取新生，不仅表明了罪犯本人对俄罗斯田野、对劳动的家园和老母亲的热爱，更表明了人心向善的永恒。这部脍炙人口的作品包含的美好感情——爱情、亲情、对大地的怀恋，让人回味无穷。

舒克申创作了两部长篇小说:《柳巴温一家》(1965—1987)和《我来给你们自由》(1971)。《柳巴温一家》分上下两卷。上卷于1965年出版后拍成电影，下卷于60年代完成，作者逝世后1987年才得以面世。上下两卷内容相对独立，但是统一于西伯利亚农村一个普通人家从20年代到60年代的命运变迁这个主线。《我来给你们自由》是历史长篇，以对17世纪俄国农民战争扣人心弦的描写，对起义领袖拉辛个性成功的塑造引人注目。

舒克申对艺术的深刻体味和他卓越的艺术才华，体现在他创作的情理交融、短篇小说的简练和紧凑，以及独具匠心的情节构思和个性化的民间口语造就的平易、质朴的人物形象之中。

费奥多尔·亚历山德洛维奇·阿勃拉莫夫(1920—1983)出身于阿尔罕格尔斯克州一个农民家庭。他年幼时父亲去世，六岁起就帮助母亲干农

活。1941年卫国战争爆发时，他在列宁格勒大学语文系三年级读书，与同学们一起志愿参加列宁格勒保卫战。1942年冬，他受重伤，返回故乡调养，目睹农村妇女为支援前线的艰辛劳动，深受感动，称后方为“第二战场”，这构成了他毕生创作激情的源泉。1945年秋，他返回列宁格勒大学继续学习，1948年毕业后进入研究生班学习，作了有关肖洛霍夫研究的学位论文。从1956年至1960年担任该校苏联文学教研室主任。

1954年阿勃拉莫夫在《新世界》杂志上发表题为《战后散文中的集体农庄的人们》一文，批评粉饰现实、掩盖问题的“无冲突论”在文学中的表现，强调只有真实地描写人物的性格和思想感情才能揭示现实生活的丰富性。这篇论文实际上成了阿勃拉莫夫的文学纲领。

阿勃拉莫夫倾注20多年时间和精力创作了长篇小说四部曲《兄弟姐妹》:《兄弟姐妹》(1958)、《两冬三夏》(1968)、《十字路口》(1973)和《房子》(1978)。前三部发表后，曾结集定名为三部曲《普里亚斯林一家》，并获1975年苏联国家奖。后来，作者又写了《房子》，把三部曲扩展成为四部曲。作者以深厚的感情描绘苏联北方农村从战争年代、战后的经济复兴到60年代和70年代的历史变迁，使作品具有一种编年史的风格。小说以作者的故乡维尔科拉村为原形，虚构了一个名叫佩卡西诺的一个村庄，并参照大量资料，以普里亚斯林一家的兄弟姐妹为中心，刻画众多的人物形象，探讨了俄罗斯的民族性格。

四部曲第一部《兄弟姐妹》从苏德战争爆发后的1942年写起。佩卡西诺村60多名壮劳动力都上了前线，只剩下老人和儿童。面对繁重的春播任务，受群众爱戴、富于人情味的中年妇女安菲莎·米妮娜勇敢地挑起农庄新任主席的重担，动员村里老人和妇女从天蒙蒙亮做到天黑，终于出色地完成了任务。一天，普里亚斯林家接到一家之长伊凡在战场上牺牲的消息，陷入一片悲痛。安菲莎前来慰问，并提议将三个年幼的孩子送进保育院。但是，14岁的大哥米什卡谢绝了。从此，他带着12岁的妹妹丽兹卡挑起了全家七口人的生活负担，在严峻的北方农村中生活下去。阿勃拉莫夫继承俄苏现实主义的写实传统，在日常生活中刻画了许多人物的性格特征。

《兄弟姐妹》着重描绘农村妇女为在前线的丈夫，为迎接胜利而付出的巨大努力，而第二部《两冬三夏》则反映战后头几年在“半个俄罗斯成了一片废墟”的艰难条件下佩卡西诺村的生活和农庄管理中的问题。全村

的壮年男人大多牺牲在战场上，少年米什卡几乎成了村里唯一的壮年男劳动力。战后建设急需的伐木任务极其繁重。然而，更令人担忧的是战后人们的道德观念在蜕变。安菲莎感到，战争时期全村村民握成一个拳头，而现在拳头松开了。她因不能像战时那样有力地动员村里老幼妇女去完成生产任务而被区里撤职，而新任的农庄主席靠命令主义推动工作。米什卡当了生产队长，16岁的丽兹卡志愿住到寒冷的森林里，参加过去只有壮男劳动力才做的伐木劳动。小说一方面通过普里亚斯林兄妹的生动形象，描绘了苏联人民克服艰难困苦的坚强毅力，同时通过对日常生活的描写，表现了此时农村中不仅物质匮乏，而且道德结构也在瓦解。作品显示出政论和思辨性特征。

第三部《十字路口》写的是战争结束六年后，即50年代初期的佩卡西诺村。米什卡、丽兹卡已进入青春时期。米什卡意识到自己在这块祖先一代又一代劳动过的土地上的使命，作为生产队长顽强地奋斗着。"普里亚斯林家才有的蠢脑瓜"使他拒绝任何只对自己个人有利的前途。丽兹卡从艰难的生活中取得丰富经验，她懂得了饲养奶牛的秘诀，成为生产能手。兄妹俩为两个小弟弟进入城里的技工学校而"高兴得流泪"。丽兹卡是小说中刻画得比较成功的优美的俄罗斯妇女形象。她既坚强、勤劳，又富于同情心，乐于帮助别人。她长期以来照顾邻居老人斯捷潘的生活，使他非常感动，他立下遗嘱将自己的房屋送给丽兹卡。斯捷潘的外孙叶戈尔沙是米什卡的同龄人。从部队复员后给区委首长开车，并同丽兹卡结了婚。他虽然出身农村，却嘲笑农民只知道"面包、牛奶和税"，而不知道有另一种生活。城乡矛盾的主题在小说中继续深化。安菲莎同轻浮的丈夫离婚后，嫁给了复员军人，新任农庄主席卢卡申。卢卡申因违反僵硬的规定，给赶造牛舍的木工们发放口粮而被捕入狱。米什卡征求签名，为卢卡申说情。尽管叶戈尔沙说，在信上签名等于在"徒刑判决书上画押"，丽兹卡还是签上了自己的名字。作者在这里进一步揭示了苏联农村中善与恶、进步与落后的两种倾向之间的斗争。

第四部《房子》写的是70年代中期佩卡西诺村的变化。它改建为国营农场，但经济的发展还是不顺利，一年就损失15头奶牛，受国家补助达25万卢布。米什卡以其勤劳成为全村的榜样，成家立业，盖了新房。正像村里老人所夸奖的，他把主要的房子"建造在自己的灵魂里。而这种房子火烧不了，水淹不了"。农村是靠像普里亚斯林兄妹这样的农民维持

的。但是丽兹卡婚后生活屡遭不幸。丈夫叶戈尔沙由于厌恶农村而到处游荡,20年杳无音讯。儿子成了出色的坦克兵,但在一次抢救溺水儿童时不幸牺牲。丽兹卡与别的男人生了私生子,感到羞愧难当。叶戈尔沙在放荡够了之后,回到佩卡西诺村。为了分房,甚至拆掉丽兹卡所继承的、在屋顶檐上有北方古老工艺——木马装饰的房屋。后来,当丽兹卡要重新装上木马时,木马掉下来把她压死。丽兹卡的结局具有浓重的悲剧色彩。当叶戈尔沙为抢夺丽兹卡的房子,横行霸道时,村里没有人出来主持公道。米什卡喊道:"咱们佩卡西诺村还有人没有?还是周围的所有人都成了清一色的骗子和坏蛋——想怎么干就怎么干?"小说尖锐地批判了单纯追求物质利益和道德伦理沦丧的现象。四部曲《兄弟姐妹》既是曾使作者激动过的农村艰难生活的艺术再现,又是对于苏联妇女劳动功勋的赞歌,对官僚主义、命令主义以及某些道德败坏现象的深刻揭露。文笔朴素而刚劲有力,能使读者真切地感受到苏俄农民所经历的艰难而复杂的历史路程。

除长篇小说外,阿勃拉莫夫还发表过中篇小说《绕来绕去》(1963)、《木马》(1969)、《佩拉格娅》(1969)等。其中,《木马》在朴素的故事中塑造了80来岁的农村老妇人米列季耶夫娜的令人难忘的形象。她到儿子所在的农村来做客,一大清晨起来就去树林里采蘑菇,甚至在下雨天也不懈怠,结果生病躺了两天,第三天硬爬起来,要回到另一个儿子那里去,因为她答应那天要送那里的孙女去上学。作品赞颂了农村妇女刚强、勤劳、自我牺牲的美德,与此相呼应,作品还赞颂了北俄农村古老房屋和手工制品朴素的美。

此外,阿布拉莫夫还发表过27部短篇小说。阿布拉莫夫的大多数作品都取材于北方皮涅加地区的农村。作者十分喜爱现代俄罗斯农村的语言,喜爱它的鲜活、明快和泼辣。他在创作中运用这种现代俄语,以求准确而透彻地描绘时代特征。阿勃拉莫夫的创作对认识苏俄农村和苏俄农民性格具有重要的价值。

钦吉斯·托列库洛维奇·艾特玛托夫(1928—)生于吉尔吉斯南部舍克尔村的农牧民家庭。在艰难的战争年代,他当过村苏维埃秘书、区财政局税收员和拖拉机站统计员。战后,在畜牧兽医专科学校和吉尔吉斯农学院学习,1953年毕业后到吉尔吉斯畜牧研究所实验场工作。1952年发表第一部作品短篇小说《报童玖伊达》。小说描写一个为征集斯特哥尔摩

宣言的签名，为保卫世界和平而奔走的日本小报童。1956年进入莫斯科高尔基文学院学习，两年后毕业。曾任《文学的吉尔吉斯》杂志编辑、《真理报》在中亚的特约通讯员，苏联作协书记。1974年被选为吉尔吉斯科学院院士。1982年当选为设在巴黎的欧洲科学、艺术、文学院院士。

艾特玛托夫早期创作包括《阿什姆》(1953)等近十部短篇小说。这些作品散发着浓郁的吉尔吉斯乡土气息，富有生活情趣。1957年发表第一部中篇小说《面对面》。这也是他第一部由吉尔吉斯文译成俄语的作品。

1958年问世的中篇小说《查密莉雅》真切细腻地展示了一个年轻女性爱情的苏醒过程。在某种意义上，是对争取人格独立、妇女尊严的肯定和讴歌。小说成书于人道主义思潮在苏联文坛方兴未艾的50年代末期，带有明显的人道主义倾向。在艺术上，这部小说极好地体现了作家早期创作的特点和风格，故事情节简洁紧凑，人物心理刻画细腻，行文流畅优美，自然景物描写富有民族特色。全文充满浓郁的抒情情调，洋溢着浪漫主义激情。《查密莉雅》是艾特玛托夫的成名作，在苏联国内外赢得广泛赞誉。但是也有评论家指责作者，认为不应该如此塑造吉尔吉斯的妇女形象：当她的丈夫在前线打仗卫国时，她却同人私奔，作品的背景构思很不得当。

60年代初艾特玛托夫继续发挥《查密莉雅》的主题思想，以严肃的现实生活为基础，着力揭示普通人崇高的理想、美好的感情和朴实的人与人之间的关系，借以表达自己的道德理想。他创作了一组优美的抒情作品，被称为“人的赞歌”，其中《我的包着红头巾的小白杨》(1961)、《骆驼眼》(1962)、《我的第一位老师》(1962)同《查密莉雅》结集成《群山和草原的故事》出版后，获列宁文学奖。

1982年艾特玛托夫曾谈到，如果他的作品要选编成集，他将“收入近几年的《永别了，古利萨雷!》、《白轮船》、《花狗崖》、《一日长于百年》”。1966年发表的中篇小说《永别了，古利萨雷!》，标志着作家的创作进入了新的发展时期。小说的成就之一在于，作家不仅塑造了塔纳巴依这个个性鲜明的人物形象，而且较早地在二战后苏联文学的动物题材领域开拓了社会道德探索之主题，将溜蹄马古利萨雷这一动物的生动形象奉献给读者。塔纳巴依和古利萨雷两个形象，一人一马，个性相似，命运相通，一生交织着光辉灿烂和蒙冤凄惨，甜蜜欢乐和苦涩悲凉。人和马的悲剧正是那个历史时期的缩影。显然，作者已经从早期创作中歌颂、赞美的主

调，转向对吉尔吉斯民族生活的独特的探讨，注重于伦理道德以及社会的冲突和矛盾。

70年代起，艾特玛托夫将假定性和写实手法融为一体，探求人生的目的和永恒，大大加重了作品的哲理性内涵，同时作品的悲剧色彩亦愈发浓重。《白轮船》(1970)、《早来的仙鹤》(1975)和《花狗崖》(1977)都突出表现了作家这一新的创作倾向。《白轮船》这个标题是作者将小说手稿拿去发表时，根据当时《新世界》杂志主编的建议改换的。原标题是《童话外的故事》。小说发表几年以后，作者谈到该书时仍认为原来的标题"更准确一些"，因为正是从《白轮船》的创作开始，在他的作品中，神话和传说已经不仅仅只是一种写作中借用的手法和技巧，而是构成作品内容本身了。如果说偏僻护林所里三户人家中主要人物间激烈的善与恶的道德冲突构成了整部小说的骨架，那么一个七岁孩子所拥有的"两个故事"——长角母鹿的故事和白轮船的故事就是小说的主体了。在纯洁、善良的童心世界里，梦幻亦即现实。面对恶人恶行，长角母鹿的故事是他对爱的向往和精神支柱。因此，当森林中出现的长角母鹿被杀死，而且还是被向他讲述长角母鹿故事的莫蒙爷爷亲手枪杀的，这时，一颗童心碎了，爱的梦幻破灭了。他无法忍受和饶恕这一罪恶，于是跳进水里，把自己幻想为一条鱼，去追寻自己的理想和希望——白轮船。

《花狗崖》强化了《白轮船》蕴含的深邃哲理，从一般的道德问题完全转向了对人的生存与死亡、乃至永恒问题的探讨。小说充满了浓厚的梦幻传奇色彩。作者讴歌的是人类为生存而显示的博大的人间之爱，人的精神的极高境界。

苏联文学发展到70年代后期，文学作品向广阔的哲理思考的深层开掘，拓宽艺术表现手段，已经形成一股潮流。相继出现一批结构庞大、内容包罗万象，具有史诗规模、宏伟气势的全景文学作品和采用系列结构样式的纪实文学作品。传统小说模式无疑受到强有力的冲击和挑战。艾特玛托夫另辟蹊径，试图"摆脱直线说教的方式"。他指出："文学中的平面观察业已过时，它需要补充，进行'侧面'的和纵深的观察，需要观察过去。""现在必须让文学从单层次中解脱出来"，"我们非常需要的是多层次结构"。而"传说、神话、民歌，所有这种种结构都在帮助我寻找那种多层次、多节奏的表现形式。"同时他积极将其理论主张付诸实施。1980年他推出了第一部长篇小说《一日长于百年》(又名《风雪小站》)。在一个铁路

小站上的老员工叶吉盖坚持按死去的同事遗愿将其安葬在草原上的神圣墓地阿纳贝特。在古代传说中这里埋葬着一位乃曼族的伟大母亲乃曼—阿纳。柔然部族把她的儿子俘虏去,用于骆驼皮粘贴在他头上,使他失去记忆,并称他为"曼库特"。后来,这个"曼库特"奉主子之命,用箭射死了前来找寻他的母亲。当铁路小站送葬队伍快到墓地时,发现墓地已被铁丝网圈入苏美联合宇宙发射场。原来,被天外人接走的两个苏美宇航员发现,天外人所在的星球是个高度发达的、没有战争、没有武器和国家的文明社会。他们希望与地球人类建立联系,以便进行不同社会文明经验的交流,促进宇宙各星球间思想和文明的新发展。苏美双方获讯后,惧怕因此造成地球意识的崩溃,便宣布禁止两宇航员返回地球,并实施代号为"箍"的反卫星计划,旨在彻底切断外星人同地球的联系。由于送葬队伍被拦截在场外,人们只好在陡崖上埋葬了死者。就在此时,一枚枚火箭轰然飞向天际,"箍"计划开始实施了。这一在地球周围形成的火箭警戒线,恰如给地球带上的头箍。此时叶吉盖突然觉得旁边出现了白色的杜拜鸟(乃曼—阿纳被儿子用箭射中时,她的白手帕中飞出的鸟),它疾飞着,哀叫着,象征对地球人类潜在危机的忧虑。小说在历史、现实和未来的立体画面中,神话、现实和宇宙三条线索相互交错,又对应了三个不同历史时期的悲剧:传说中乃曼族关于"曼库特"的古老悲剧;苏联现实社会和个人的悲剧;幻想中人类自我封闭、毁灭的悲剧。三大悲剧尽管在历史的各个断面上呈现出不同的形态,其内涵却是相通的。它们互为表里、相互映照,奇特地交织成为一部多主题、多层次、多线索、多种文体,具有史诗规模的哲理"交响乐式"小说,表现了作者对人类潜在危机的忧虑。其次,小说的叙事时序也由时间的自然承接转向空间的并列运行和主人公叶吉盖心理意识的自由流动。小说情节发生的时间实际上只有一天,但是在操持丧事,特别是送葬路上,叶吉盖思绪万千,回忆起战争年代和战后的艰难、"个人崇拜"带来的不幸、小站内生活的种种欢乐和痛苦、几户人家的坎坷生涯;回溯古老的民族悲剧,同时并列叙述对宇宙未来的幻想,在正常时序中不断插入假定时间,形成时空的多层次交错和情节交织的复合结构。

艾特玛托夫于1986年完成的长篇小说《断头台》是又一部多主题、多层次、多角度、多种艺术手法的哲理性小说。全书由三部分组成,以一对狼的悲剧性遭遇贯穿始终,在广阔丰富的现实生活图景上,重点叙说曾在

神学校读过书的青年阿夫季精神道德探索的命运悲剧和牧羊人鲍斯顿自身生存的现实悲剧。一对母狼和公狼在中亚广阔的草原上过着自由自在的生活。但是,州里为了完成肉类生产计划,大规模围猎草原羚羊。老狼生养的三只小狼都被打死。两只老狼死里逃生到了阿尔达什湖畔,又生了五只狼崽。可是这里为开发稀有矿藏,放火焚烧沿湖芦苇。大火中两只老狼只得扔下三只狼崽,叼着其余两只,逃向河对岸,上岸后发现狼崽已经淹死。老狼到处流浪,最后到了伊塞克湖畔盆地,重又生下四只小狼。一天老狼出外觅食回来时,发现小狼都被人掏走。为追回小狼,老狼同人展开殊死争斗,公狼饮弹而死,母狼也奄奄一息。狼的命运将小说的三部分联系在一起。作者开篇呈现的便是一幅狼的生活画面,但随着情节的展开,阿夫季的故事逐渐成为小说第一、第二部分的主要内容。阿夫季是共青团州报编外人员,靠写文章和变卖父亲留下的旧书生活。为引起全社会对贩毒、吸毒的重视,他决定亲自去大麻产地中亚,混入贩毒团伙,弄清并揭露其内幕。阿夫季隐瞒身份,同贩毒者们一同采集大麻。大麻丛中,他首次同母狼一家相遇,而后在偷运大麻的返程中,他因为劝阻贩毒者吸毒,遭致毒打,并被扔出车厢。他的表现很像当年受难而死的耶稣基督。小说接下去是根据《圣经》改编的彼拉多审判耶稣的故事和阿夫季想像自己到了耶路撒冷的情景描写。清晨,他被人搭救。在医院结识了正在研究如何消灭大麻的女科技人员英加。阿夫季回到报社后写了一组反映贩毒的草原特写,但报社不敢发稿。不久,他第二次到中亚准备同英加结婚,可是英加因前夫从中作梗,被迫离去。阿夫季为摆脱孤独,参加了对草原羚羊的围猎。目睹羚羊惨遭屠杀的情景,他要求停止这场杀戮,结果遭到捆打,被吊在一株盐木上。第二天,老狼回窝时发现并认出了一息尚存的阿夫季,这时他睁开眼,最后说了一句:“你来了……。”小说的第三部分同第一、第二部分既是统一的,又是独立的。故事情节仍旧依靠狼的命运来组织,但情节主线却是鲍斯顿的故事。一个酒鬼从狼窝掏走小狼后,躲藏到了鲍斯顿家,然后又把小狼卖掉。从此鲍斯顿家门外彻夜都响着一对老狼的哀嚎。鲍斯顿无法说服酒鬼送回小狼。老狼开始伤害畜群和牧人。鲍斯顿只好冒险诱杀老狼,并且打死了公狼。母狼仍旧来鲍斯顿家附近转悠,终于有一天母狼拖走了鲍斯顿的小儿子,为了救儿子,鲍斯顿向狼开枪,母狼喘息着倒下,他的小儿子却被子弹打死。鲍斯顿悲痛万分,杀死了那个酒鬼后,投案自首。

《断头台》发表后始终处于争论之中。小说的基本主题涉及人与宗教信仰、人与自然、人与自身等许多抽象问题,以及现实社会的管理政策、青少年教育等具体问题,并且首次在苏联文学中大胆暴露和提出了贩毒、吸毒问题。小说故事情节曲折、复杂、枝蔓繁多。但作者采用倒叙、插叙、夹叙夹议等叙事手法,使小说条理清楚,散而不乱。同时由于作者成功地运用象征、虚拟、梦幻和变形等假定性手法,读者的审美感跳跃于现实和虚幻、人类世界和动物世界之间,给人以与历史同步,物我同一之感。显而易见,艾特玛托夫的艺术探索在美学领域同样有其不可忽视的意义。

继《断头台》之后,艾特玛托夫发表了长篇小说《雪地圣母》的片断(1988),中篇小说《成吉思汗的白云》(作家为《一日长于百年》增写的一章,1990)等作品。苏联解体后,艾特玛托夫这位吉尔吉斯作家仍然继续以俄语发表了一部涉及宗教题材的哲理小说《卡桑德拉印记》,这部小说也引起了不同的反响。艾特玛托夫非常注重从吉尔吉斯民族文学、俄苏文学、以及世界文学的殿堂汲取大量丰富的营养,凭借神话传说等假定性形式来隐喻、象征和折射现实,集历史、现实、未来于一体,创造出作品构思的立体性框架,形成鲜明、独特的艺术风格。

瓦连京·格里戈利耶维奇·拉斯普京(1937—)出生于西伯利亚安卡拉河畔的一个农民家庭,祖母是一位待人善良的农村妇女,一生任劳任怨。祖母的良好品质给孙子留下了深刻的印象,日后,在拉斯普京的几部作品中都有这位慈祥老人的身影。

拉斯普京于1959年毕业于伊尔库茨克大学语文系,进入西伯利亚地方报社当记者。他采访过几个巨大的建设工地,积累了不少生活素材,1966年发表了《天涯海角》和《新城的篝火堆》两个特写集。在此期间,他还发表了短篇小说《我忘了问廖什卡……》(1961)。拉斯普京在写作讲习班得到了作家契维利欣(1928—1984)的赏识和帮助,比较顺利地走上了文学创作道路。1967年,拉斯普京发表了他的成名作《为玛丽娅借钱》,在苏联文坛上引起广泛反响。

60年代中期和70年代是苏联文学向道德和伦理探索发展的时期。在这一背景下,拉斯普京的创作一开始就带有鲜明的道德探索的色彩,而且一直贯穿在他后来的几部作品中。《为玛丽娅借钱》的故事并不复杂,但却比较深刻地暴露了人情淡薄、世态炎凉的社会道德问题。故事发生在西伯利亚一个偏僻的农村,该村商店的女售货员玛丽娅因缺少文化,不

熟悉会计业务，在上级来人清查账目的时候，被发现有一千卢布的亏空。玛丽娅面临被追究法律责任和坐牢的危险。查账人出于同情，答应玛丽娅在五天之内将欠款补上，就可以既往不咎。为了还清欠款，玛丽娅的丈夫库茨马为妻子四处奔走借钱。小说就以库茨马借钱的活动为线索，展开了故事情节。在借钱的过程中，库茨马遇到了各式各样的人：有的一毛不拔，有的支吾搪塞，有的幸灾乐祸，有的愿借，却又力不从心……三天过去了，钱仍然没有凑够，库茨马只好硬着头皮进城去找久不往来的弟弟，能否借到，他并没有把握。小说就在库茨马来到弟弟家门前，举手扣门的一刹那结束。

小说的主旨不在于叙述主人公最后是否借到了钱，而是要反映借钱过程中人与人之间的关系；库茨马借钱这一活动就像一把"尺子"在衡量村里每一个人良心和道德水平。在这篇小说中，拉斯普京显露了他独特的观察力，善于在日常生活、人际交往过程中揭示各种人物的性格和心理状态。

当代人的感情教育是拉斯普京创作中十分注意的道德问题，他曾经说过："我认为，文学面临的一切任务之中，主要是感情教育，这是我们今天所需要的……感情也许是我们今天所缺少的东西，而这正是科技革命存在的的问题之一。正是'农村'文学首先教会我们这种感情，试图培养这种感情。"他的两部中篇小说《最后的期限》(1970)和《告别马焦拉村》(1976)为他上面的观点作了形象的说明。

《最后的期限》写的是一位饱经人世艰辛的农村老妇临终前所经历的一幕家庭悲剧。女主人公安娜中年丧夫，她含辛茹苦地把一大群孩子养大成人，其中三个牺牲在卫国战争的沙场上，还有三个住在城市里，身边只剩下最小的一个儿子。安娜病危了，她盼望着孩子们回来作最后的告别。子女们虽然都回来了，但他们不理解老母的心情，一个个都在母亲死亡的前夕，借故离开了垂危的老母。小说通过这个悲剧谴责了子女们的忘恩负义和他们对亲人、故土、家园的淡漠感情。

《告别马焦拉村》则通过更加广阔的社会背景和更加激烈的矛盾冲突，提出了人对世世代代养育自己的故土、家园以及祖先的感情问题，这样，作家的道德探索就具有了更深远和更广泛的社会意义。小说中的马焦拉村位于安加拉河的一座岛上，由于安加拉河下游要筑坝建水电站，坝内河道水位将升高，马焦拉岛将不可避免地沉入河底。小说的故事情节

就发生在沉没前岛上居民的搬迁过程中。马焦拉村的居民世世代代在岛上勤劳耕作和生活，逐渐形成了马焦拉村的历史、文化和传统，岛上还埋葬着居民们的祖先和亲人，可以说，马焦拉岛就是养育村民的母亲大地。面对马焦拉岛即将沉没的命运，岛上居民的反映各不相同。以达丽娅老大娘为代表的老一辈村民强烈不安，与村庄难舍难分，同上级派来清除岛上房屋、树木、坟场的工人发生尖锐冲突。他们看不惯外来工人不尊重当地人民感情、粗暴拆除各种障碍(为保持未来河床的平坦)的做法。与老年人形成鲜明对比的是以达丽娅的孙子安德烈为代表的年轻一代，他们对祖辈的传统和家乡毫无眷恋之情。他们向往的是热火朝天的电站建设工地，是现代的城市生活和物质文明。两代人对待马焦拉岛命运的态度，就是作者要揭示的当代人道德水准的差异。小说还反映出作者对俄罗斯农村连同它的传统文化和道德在科技革命的大潮中即将消失的忧虑。

拉斯普京的另一部中篇小说《活着，可要记住》(1974)要告诉读者的是：一个人对自己的祖国应承担什么样的义务，当他背弃自己的义务、苟且偷生时，他会堕落到什么程度，他的亲人将会承受什么样的痛苦、不幸和惩罚。故事讲的是一个在卫国战争后期当了逃兵的人，他偷偷跑回家乡，却又不敢在亲人面前露面，只得在荒郊野外过着半人半鬼的生活。他的妻子娜斯焦娜虽然同情理解丈夫的处境，但她却始终无法在众人面前抬起头来：因为她的丈夫虽然活着回来，却是一个见不得人、难逃国法的逃兵。最后，怀有身孕的娜斯焦娜不得不在进退两难的绝望境地中，投河而死。

80年代，拉斯普京发表了中篇小说《失火记》(1985)。小说通过西伯利亚某伐木区一个移民小镇上的一场火灾，揭示了一群离开故土、失去“根基”的人们在火灾发生时的各种心态：有人救火，保护国家的财产；有人漠不关心，有人甚至趁火打劫。这场火灾是对人的道德品格的检验，它启示了对昨天的审视，对今天的认识和对明天的担忧。1989年，拉斯普京发表了特写《贝加尔》，呼吁保护这一湖区美丽、富饶的生态环境。

维克多·彼得罗维奇·阿斯塔菲耶夫(1924—　)生于西伯利亚叶尼塞河畔一个小村庄，父母都是农民。七岁时母亲去世，父亲远走他乡，他在孤儿院中长大。1942年，正值卫国战争的艰苦时期，他刚年满18岁便应征入伍。在前线，他受过重伤，但一直战斗到战争结束。战后他复员到乌拉尔工作。50年代初期开始文学创作，并出版了一部短篇小说集。1959

年他到莫斯科苏联作协的高级文学进修班学习。60年代他的创作进入成熟阶段,成为以写精神道德主题闻名的作家。

论年龄和经历,阿斯塔菲耶夫属于苏联文坛的"前线一代"作家。当他登上文坛一展身手的时候,正是"前线一代"作家争相描写"战壕真实"的热潮鼎沸之际,但是他没有投入这个热潮,而是另辟蹊径,从另一个角度来写他所经历的卫国战争。中篇小说《战事隆隆在远方》(1957)是阿斯塔菲耶夫第一部战争小说。它写的是法西斯侵略战争给远离战场的西伯利亚农民带来的灾难和痛苦。小说没有一处直接描写战争的场面而又处处令人感到远方战争的隆隆炮声。阿斯塔菲耶夫的另一部中篇小说《流星》(1960)也是这样,战争只是作为主人公生活的环境和氛围,而不是艺术表现的直接对象,但它又是左右主人公命运的关键因素。小说以抒情的笔调写了后方医院中的一段爱情插曲,赞美男女主人公对待爱情和人生的严肃态度,把他们纯洁的心灵和高尚的情操比作瞬间发出灿烂光芒的流星。中篇小说《牧童与牧女》(1971)是一部独特的战争小说,它和《流星》合称为"青春二部曲"。这是一部关于爱情与死亡的作品,既有诗意又包含哲理。虽然小说中描写了战斗厮杀的激烈场面,但作品的重点是从战争的日常生活中去探求和发掘道德内涵,并进而对人生价值进行哲理层面的思考。小说中写了三对牧童与牧女,有如三重唱乐曲中不同含义的三个音部。鲍里斯对舞台上牧童和牧女故事的回忆是感伤的音部;村庄被法西斯炮火击中,一对年老的牧人夫妇临死时互以身体掩护对方,这个情节是悲剧性音部;柳霞和鲍里斯一见倾心的爱情是富于抒情色彩的戏剧性音部。现实是战火纷飞的战场,男女主人公却在憧憬和平、宁静的田园诗,严酷的外界环境和主人公内心世界的截然对立,烘托出主人公的悲剧命运和战争对美的摧残。这种写法将过去与现在、幻想与现实融于一体,强烈地控诉法西斯侵略战争是反人性、反自然的。

70年代阿斯塔菲耶夫的创作转向了"人与自然"的主题,这是俄罗斯文学的传统主题。阿斯塔菲耶夫从一个新的视角对这个传统主题进行了开拓。在历史的发展进程中,人在处理与自然的关系时所表现出来的思想和行为,是人的道德面貌和人性品格的一种体现。阿斯塔菲耶夫从这个独特的角度构思了《鱼王》(1972—1975)这部作品。

《鱼王》是一部别具一格的作品。它由12篇作品组成,既不是传统意义上的长篇小说,也不是各自独立没有联系的中短篇小说集。作者说它

是"用短篇小说组成的叙事故事"。这12篇作品在情节上没有连续性,人物有同有异,主题思想各不相同,但都围绕一个中心:人在自然怀抱中所表现出来的道德面貌。阿斯塔菲耶夫在《鱼王》中提出了一条道德准则:爱护自然、保护自然是有道德、有人性的表现;反之,破坏自然、糟蹋自然则是无道德、丧失人性的表现。在作者看来,爱护自然的人,对人也是善良的;而破坏自然的人,对人也必然是残忍的。这个思想在作品中通过阿基姆和戈加·盖尔采夫两个对立的人物形象体现出来。阿基姆热爱大自然,为人善良,他生活在大自然中如鱼得水,和谐如意。《鲍加尼达村的鱼汤》一篇描述了他的童年生活,而《白色群山的梦》则描写他冒着生命危险从严冬的大森林中救出一个濒临死亡的陌生姑娘。同阿基姆相反,戈加·盖尔采夫是极端自私的人。他的格言是"我才是我自己的上帝"。他总是以自我为中心,让一切服从他的需要。对人,对自然界,他都毫不怜惜,恣意胡为,最后死在大森林里。作品对那些破坏自然、蹂躏自然的人进行了无情的鞭挞。贪得无厌的伊格纳齐依奇违禁捕到一条特大的鳇鱼(当地称之为"鱼王"),为了独吞这笔财富,他不等伙伴们过来,独自与"鱼王"博斗,结果受伤的"鱼王"逃脱,而伊格纳齐依奇弄得遍体鳞伤,险些丧命。《鱼王》的主题和题材是新颖的,表现形式也别具一格。作家完全打破了传统小说的结构和写法,他夹叙夹议,状物抒情,写人议事,任意挥洒。或刻画人物,或描写景色,或直抒胸臆,或借喻象征,他都运用自如。阿斯塔菲耶夫在艺术上继承现实主义文学的优良传统,同时又对现代主义文学有所借鉴。《鱼王》没有连贯的情节,没有贯穿全书的主人公,但又不属于西方现代小说的"非英雄"、"非理性"之类的作品。阿斯塔菲耶夫的作品面对现实,主题和人物都来自现实,真实而具体。

80年代,阿斯塔菲耶夫道德批判的锋芒对准了社会生活中的丑恶现象。他的篇幅不大的长篇小说《令人悲哀的侦探故事》(1986)通过一位因伤致残而退职的民警军官索什宁的叙述,展示出一桩桩骇人听闻的犯罪案件。一个20多岁的青年喝了烈酒,浑身燥热,来到街上顺手捅死三个人,然后若无其事地去吃冰淇淩。有个小伙子挨了打,为了出气,决定杀死他遇到的第一个人,恰好这是一个怀孕的美丽少妇,被他用石头活活砸死。令这位见惯了犯罪行为的警官感到震惊的,不是犯罪事实,而是罪犯无辜行凶的心理和行凶后毫不在乎的态度;是在场群众袖手旁观、甚至庇护罪犯的种种表现。小说尖锐地抨击了道德沦丧、人性扭曲的社会现象。

剧作家 从50年代中期起，随着苏联社会政治生活的变化，戏剧创作也进入一个新的发展时期。揭露社会生活中的矛盾，关注道德伦理问题，真实地表现当代人的现实生活和内心世界成为许多剧作家的追求。革命历史题材得到新的开拓，歌颂爱国主义和英雄主义事迹的作品也取得新的艺术成果。另一方面，生产题材仍占有重要地位。剧作家大都在探求戏剧手法的革新。

老一代剧作家包戈廷在此时期完成了以列宁为题材的著名三部曲的最后一部《悲壮的颂歌》。亚·考涅楚克(1905—1972)的新作《翅膀》(1954)涉及的是农业管理问题，揭露了某州执委会主席严重的官僚主义作风，赞扬勇于斗争、大胆改革的新任州委书记罗莫丹。德·佐林(1905—1967)倾注多年心血的剧本《永恒的源泉》于1957年上演，剧本描绘列宁最后几年的生活。

此时期，一批较年轻的剧作家陆续登上苏联剧坛。亚·沃洛金(1919—)曾参加卫国战争。他的剧本《工厂姑娘》(1956)引起广泛反响。该剧以列宁格勒一家纺纱工厂的女工宿舍为背景，描绘几位女工的日常生活和不同性格。通过电影厂来拍电影时特意在女工宿舍的书架上摆上书籍这样一些情节，作品揭示出粉饰生活的现象不仅存在于文艺作品，也存在于现实生活中。沃洛金还写过多部剧作，其中《秋天的马拉松赛跑》(1979)被搬上银幕，闻名国内外。该剧写的是一位大学教师除讲课、搞翻译外，还在妻子和情人之间周旋，因而整天都像马拉松赛跑那样四处奔跑。剧本结尾，他的妻子对他的生活有所怀疑，但他的马拉松赛跑似乎还要继续下去。沃洛金的剧本一般都不分幕，而只有一个个场面，类似电影剧本。

阿·萨伦斯基(1920—1993)也曾参加卫国战争，是位多产剧作家。他以剧本《女鼓手》(1958)而闻名。该剧的背景是卫国战争中一个刚刚解放但还处于德寇威胁中的城市。擅长讲德语的苏联姑娘尼拉为了执行任务，曾与占领城市的德军周旋过，而此时为破获德军留下的间谍网，尼拉还不能暴露自己的真实身份，因而被群众当作德国人的“狼狗”，遭到轻蔑和辱骂。刚从前线归来的受伤飞行员费多尔对她一见钟情，当他知道尼拉的“过去”时，感到痛苦万分。后来他看出尼拉过着双重生活，尼拉的邻居从她夜晚低声吟唱苏联歌曲《少年鼓手之歌》，对真相也有所察觉。当尼拉的任务即将完成，可以欢乐地投入费多尔和自己人怀抱时，却不幸被

德国间谍打死。作者善于营造特殊的戏剧氛围，通过尼拉的悲剧表现苏联人的道德品质和爱国精神。萨伦斯基另一部剧作《传闻》(1980)将观众带到苏联早期的新经济政策时期。纯朴的女青年阿莉娅，作为土地测量员来到某村，规划城市和火车站的建设。她不幸遭到别有用心者的暗算：散布谣言说她受贿，并且将巨款偷偷塞进她的箱子中。阿莉娅被捕，在被押解去城里的途中遭歹徒袭击而身亡。剧本反映了苏联早期建设的艰难历程，展现了这个时期人们不同的道德风貌。

出生于伊尔库茨克工人家庭的剧作家伊·德沃列茨基(1919—1987)从50年代开始发表剧本。其中，1971年的《外来人》一剧最为著名。该剧描述对事业要求非常严格的工程师切什科夫从外地工厂来到列宁格勒一家大工厂当铸造车间主任，他敢于处分弄虚作假或不按时完成任务的人员，推行严格的生产纪律，使生产成本迅速降低。车间中不少人以战时的功劳为荣，不求进取，劳动纪律松懈，接受不了切什科夫的严厉作风而离开工厂。剧本发表后，曾引起热烈争论。剧本尖锐地提出了改造企业生产的迫切性，描绘了切什科夫在新岗位所进行的各方面的斗争。切什科夫的形象代表了社会急需的新型管理人材。不过，对待落后人群工作简单化这无疑是这个人物形象的一个缺陷。

出生于巴库的列·佐林(1924—　)是位多产剧作家，从40年代起陆续发表了40多部剧本。其中著名的有纪念他父亲的《朋友与岁月》(1962)、《十二月党人》(1966)、描写叶卡捷琳娜时代政治斗争的《沙皇的狩猎》(1974)等。米·沙特罗夫(1932—　)以1958年发表的以《革命的名义》而闻名，该剧描绘1918年国内战争艰苦年代的莫斯科，一些因战争而失去家园的少年流浪儿为政府所收养，他们渴望参加战斗，有的在与企图爆炸粮食仓库的白卫军间谍的斗争中牺牲，他们决心“以革命的名义记住”父辈和同伴所进行的艰难斗争，受到列宁的称赞。沙特罗夫还写了许多以革命历史为题材的剧本，1979年发表的《红茵蓝马》以1920年秋国内战争即将结束时期的国内大事为背景，表现列宁在接见一些来访者时发表的观点，其中心思想是革命的最终胜利要靠青年一代在建设中的表现，只有掌握全人类的文化遗产才能根除官僚主义。这是一部含有深刻政治伦理意义的剧作。

70年代末、80年代初，一批新人涌上苏联剧坛。他们大都以普通人、平凡事物为写作对象，力求展示人物的个性化的内心世界，探讨生活的目

标和道德价值。这些剧作家的创作被称为苏联戏剧的“新浪潮”。代表作家是阿·加林、维·阿罗、彼得鲁舍夫斯卡娅等。

阿历克赛·尼古拉耶维奇·阿尔布卓夫(1908—1986),是苏联家庭心理剧流派的代表人物。他诞生于莫斯科一个商人家庭。1923年,他在盖杰布罗夫剧院附属戏剧学校毕业后留剧院当演员。1928年起,阿尔布卓夫调到列宁格勒综合剧院和中央戏剧学院附设的剧院执导。1930年迁居莫斯科,曾在莫斯科无产阶级文化协会小型剧院文学部任主任。1938年与导演普鲁切科创立新型剧院《莫斯科戏剧工作室》,该室上演的剧本由演员集体创作演出。

1931年阿尔布卓夫第一部剧作《阶级》问世。其后,他创作了反映青年生活的多幕剧《六个恋人》(1934)和《路漫漫》(1935)。这两部戏剧描写了青年人在人生道路上的不断探索,揭示了现代人心灵成长的历程,但戏剧冲突解决得过于简单。

阿尔布卓夫的第一部戏剧代表作是《塔尼娅》(1938)。作者自己认为,他以后作品的主题,均是《塔尼娅》一剧的继续。塔尼娅是个天真、美丽、善良而幼稚的医学院女大学生。她认为幸福就是把自己毫无保留地奉献给爱人。在同工程师盖尔曼结婚后,她沉醉于小家庭的幸福,但丈夫却移情别恋。她怀着身孕离家出走。孩子夭折了。残酷的生活现实促使她重新审视自己的人生观,作出了新的抉择,到西伯利亚矿区作了一名医生。她终于认识到:“只有工作才能给人带来真正的幸福。”《塔尼娅》表现了女主人公人生观转变的心路历程,反映了苏联社会主义建设的时代精神,上演后轰动了全国。这部剧使阿尔布卓夫一举成名。

四幕八场剧本《漂泊的岁月》(1954)是阿尔布卓夫一个有争议的剧作。有着严重利己主义倾向的维杰尔尼科夫对社会和周围的人缺少应有的责任感,只想凭借自身的力量获得成功。后来,女友奥丽加使他从狭隘的个人天地里解放出来。他受到战友的启发,发明了救治伤员的新药,却把发明新药的荣誉让给了在战斗中牺牲的战友。他在剧中由衷地说:“我在世上漂泊半生,终于明白了——在生活中,如同在战场上一样,不能独来独往。”维杰尔尼科夫自身有许多缺陷,他在同志们和女友的帮助下逐步地完善自己,最后认识到人生的真谛。作者把这样的人作为主人公来写,是为了把戏剧冲突引向人物的内心深处。1957年,作者在《剧作家的职业》中认为:“在一个剧本里最有趣的斗争,莫过于人物的自我斗争了。”

因此作者所致力展示的是"一个人从万恶的陋习中解放出来的那一刹那"。

《伊尔库茨克故事》(1959)是作者的又一部力作。全剧用非传统剧作手法写成。阿尔布卓夫借用希腊悲剧的歌队形式,在剧中加进了朗诵组,引导剧情发展,舞台时空的转换极为自由灵活,全剧富有抒情浪漫主义色彩。剧情展开的背景是 50 年代西伯利亚的水电站建设。伊尔库茨克安加拉水电站工地食品店收款员瓦丽娅漂亮、善良,但作风轻浮。掘土机司机维克多多才多艺,但也玩世不恭。他拒绝了瓦丽娅的求爱。维克多的班长和好友谢尔盖正直、无私、性格稳重,是先进生产者。他向瓦丽娅表露了爱情。谢尔盖的纯真感情使瓦丽娅第一次感受到别人的尊重。他们结婚后,瓦丽娅生下了一对双胞胎。此时,谢尔盖却因抢救两个落水儿童而牺牲了。维克多在谢尔盖精神的鼓舞下发生转变,在工作中积极进取,开始了有理想的新生活。瓦丽娅在同志们的帮助下,走出了小家庭,参加水电站的建设,感受到个人投身于集体事业的幸福。这个剧本得到了当时评论界的一致赞扬。作者歌颂了爱情和友谊的力量,也突出了劳动改变人的主题。

60 年代,阿尔布卓夫写了不少剧作,其中影响较广的是《我可怜的马拉特》(1964)。它写了马拉特、列昂尼吉克和丽卡之间三角恋爱的故事。三位主人公都在不同程度上表现出勇于牺牲自己,成全他人的美德,作者在剧中探讨了友情和爱情、事业和爱情、人生和爱情之间的关系,表达了自己对生活和爱情的理想。

阿尔布卓夫 70 年代的剧作表现出对艺术形式的不断探索和在戏剧主题上的开拓精神。《老式喜剧》(1975)探讨了老年人黄昏恋的问题。全剧自始至终只有两个老人对话,但作者编剧手法精湛,剧情安排得引人入胜。剧中的语言非常含蓄、幽默。《残酷的游戏》(1978)的剧名具有象征意义。剧中几乎所有的人都在玩弄人生,唯有主人公米沙不是在"玩",而是在生活。他对生活的态度是本剧的焦点,也是其他人物人生观转变的契机。作者告诫"对待生活漫不经心,轻率地播下了不幸的种子"的人,为了青年人的健康成长,应该停止游戏。

阿尔布卓夫在 80 年代还发表了《女强人》(1983)、《罪人》(1984)等几部剧作。《女强人》以主人公玛雅的内心独白作为剧情发展的依据,不分场次,以音乐、音响划分剧情段落。作品表现了妇女对待爱情、婚姻和家

庭的功利态度所带来的不幸。

阿尔布卓夫在半个多世纪的创作活动中共写了 40 余部作品,1980 年,他获得了苏联国家文学奖。

阿尔布卓夫的主人公大多是有着明显的缺点甚至错误,后来又洗心革面、自我完善的青年人。他的剧作里的戏剧冲突通常是主人公的"自我斗争",即一个人身上正负面品质之间的矛盾。他从不把主人公分成魔鬼和天使,因为他对人抱有宽厚的看法。阿尔布卓夫的戏剧语言优美、抒情、富有诗意,音乐感极强,善于以极普通的日常对话表达内心激情。潜台词和双关语被大量运用。

维克多·谢尔盖耶维奇·罗佐夫(1913—),出生于雅罗斯拉夫尔州一个会计师家庭,当过工人,自幼喜爱戏剧,从中学时代起便是科斯特罗马市青工剧院业余演员。1931 年在科斯特罗马市青少年剧院任演员。1934 年考入莫斯科革命剧院附属戏剧学校,1938 年毕业,留该剧院任演员。1941 年卫国战争爆发,他参加民兵。同年 10 月在莫斯科外围战斗中受重伤。伤愈后在前线流动剧团工作,也曾在外省各剧院任演员。战争结束后返回莫斯科,1952 年毕业于高尔基文学院。他将冈察洛夫的小说《平凡的故事》改编成剧本,获 1967 年苏联国家奖。

1949 年苏联中央儿童剧院第一次演出罗佐夫的剧作《她的朋友们》。接着罗佐夫的剧作陆续上演,主要有《祝你顺利!》(1954)、《永远活着的人》(1956)、《尴尬处境》(1973)、《四滴水》(1974)、《聋人之家》(1979)等。

《祝你顺利!》写的是名教授阿维林家里发生的事。教授的小儿子安德烈十年制中学毕业,面临考大学和就业问题。在世俗观念看来,只有上大学才有出息,而就业做工则低人一等。为了让安德烈上大学,母亲凭借丈夫的关系,到处走后门。安德烈学习成绩平平,淘气贪玩,但却诚实正直,不肯通过关系上大学。母亲搞到了晋见某名牌大学系主任的介绍信,它可以使安德烈成为高考竞争中的幸运儿。安德烈经过一番激烈的思想斗争,毅然撕毁了介绍信,决心做一个清清白白的人。他的父亲又为他找了个轻松的工作,把他安排到植物园实验室去。他拒绝了父母为他铺排的生活道路。他认为人生在世,重要的不在于干什么,而在于做个什么样的人。在表哥的影响下,他决心到西伯利亚去做工,靠自己的劳动,过真正的生活。在家里经过一番斗争,他终于如愿以偿。临行时,家人祝他一切顺利。剧本在莫斯科上演后,引起轰动,获得广泛好评,罗佐夫也一举

成名。

《永远活着的人》以卫国战争为背景，揭示了在前线或后方的青年一代所经受的严峻考验。鲍里斯毅然奔赴战场保卫祖国，最后为保护战友牺牲在前线。深爱他的女友维罗尼卡留在了后方。鲍里斯的表兄马尔克费尽心机赖在后方，还趁机占有了维罗尼卡。维罗尼卡终于认清了马尔克的卑鄙面目，同他分道扬镳。剧本点出了战争给人们带来的创痛，剧中人费多尔说："当然，战争有打完的一天，不过那战争的创伤和它的影响，你知道吗，战后要多少年月才能在这块土地上消失！"剧本另一方面也提醒幸存者应该永远牢记牺牲的人们，负起历史的责任，建设美好的未来生活。维罗尼卡对鲍里斯的战友说："最近我总问自己：为什么我能够活下来？为什么我们大家都能够活下来？那还不是因为他和其他人献出了年轻宝贵的生命吗！可是，我们应该怎样生活呢？……"这个剧本开创了战争题材道德化的创作道路。罗佐夫以这个剧本为基础改编的电影《雁南飞》曾风靡影坛，1958年荣获戛纳国际电影节最高奖。

《尴尬处境》描写青年工人发明家维克托获得一项技术革新的专利，即将获得四千卢布的奖金。然而钱未到手，班长伊格纳特就开出一份大家平均分配的单子，分给维克托的只有四百卢布。维克托的好友和助手安东义愤填膺，为维克托四处奔走，却到处碰壁。维克托本人却毫不在意，埋头钻研，又搞出了一项新发明。最后，伊格纳特认识到自己的错误，幡然悔悟，剧本在圆满的气氛中结束。该剧抨击了平均主义的恶劣风气，讴歌了维克托淡泊个人名利，在工作上锐意进取的高尚品质。维克托说："我可以为许多东西献出生命。但在任何情况下，无论为什么人，为什么事，我都不会出卖灵魂。没有了灵魂，我就不成其为一个人……"，"不出卖灵魂"的维克托在很大程度上体现了作者的人生理想。

《四滴水》由四个情节毫不相干的短剧和作者的抒情插话组成。作者的旁白把几个部分连结在一起。这个剧本揭露、讽刺了现实生活中各种扭曲的人际关系。其中《辩护人》批评了上级对待下级蛮不讲理的粗暴作风，《账目两清》表现了社会上金钱和地位使得人与人之间关系变得冷漠虚假，《不能替代的人》揭露了对工人漠不关心的官僚主义，《节日》斥责了获得了学位、高谈人道主义的女儿对父母的冷酷无情。作者在一个旁白中点出了《四滴水》剧名的用意："我的剧本能够在某种程度上对人们有点帮助就好。这是四滴药剂……。人们说滴水而知沧海，如果在我的几滴

水里能够反映出我们生活的某些现象,那就好了。最后,作者应该心地善良,并善于哭泣。也许,这四滴水就是我的四滴眼泪。"

两幕家庭剧《聋人之家》描写了一个高级外交官苏达科夫的家庭。苏达科夫贪污腐败,庸碌无能,对家中发生的事也视若无睹,听而不闻。他厚颜无耻地保持"快乐地生活,什么也不要感受"的生活态度,甚至对最亲近的人的痛苦都麻木不仁。罗佐夫通过精湛的心理描写,反映了上层社会中存在的弊端。

罗佐夫善于观察生活,他的作品往往通过一个家庭或生活中的一个角落,以小见大地反映生活中的矛盾,探索具有社会意义的道德问题,揭示人的精神面貌,褒贬分明;罗佐夫通常采用传统剧作方法进行创作,同时也借鉴了现代主义的一些写作手法,以极平凡的日常生活场景勾勒社会现象,由极普通的人际关系来剖析社会问题,不仅显得真实而流畅,还具有强烈的戏剧性。在人物形象塑造上,他善于运用生活细节进行心理刻画,语言色彩丰富。

亚历山大·瓦连季诺维奇·万比洛夫(1937—1972)出生于西伯利亚伊尔库茨克的一个乡村教师家庭,自幼丧父。1955年就读于伊尔库茨克大学。毕业后在伊尔库茨克地区《苏维埃青年》报社任记者、编辑。1962年他出过幽默短篇小说集。1963年进入高尔基文学院所属高级文学班学习。

万比洛夫的主要作品有多幕剧《六月的离别》(1966)、《长子》(1968)、《打野鸭》(1970)、《去年夏天在丘里木斯克》(1972)、独幕剧《窗子朝田野的房子》(1964)、《和天使在一起的二十分钟》(1970)、《密特朗巴什事件》(1971)。后两部独幕剧于1974年合成一个剧本,定名为《外省轶事》。此外他还著有游记《库杜里克漫游记》(1979)。

《窗子朝着田野的房子》写一个青年大学毕业后在农村当了三年小学老师,和当地奶牛场的年轻女场长情愫暗生。青年在返城之前,到场长家告别。两人进行了一场意味深长、幽默风趣的谈话,最后小伙子决定留下不走了。该剧短小朴实,洋溢着浓郁的生活气息。

《六月的离别》中,大学生柯列索夫面临被学校开除的危险。与此同时,他和校长的女儿塔尼亚产生了感情。校长以不加处罚为条件,要求柯列索夫和塔尼亚断绝来往。柯列索夫接受了校长的提议。在大学毕业晚会上,柯列索夫和塔尼亚重又见面,旧情复燃。见此情景,校长再次要求

柯列索夫离开塔尼亚，交换条件是接收柯列索夫为研究生。柯列索夫利欲熏心地再次牺牲了塔尼亚的感情。最后，柯列索夫在悔恨中撕毁了文凭，希望与塔尼亚重归于好。塔尼亚断然拒绝了他，她说："我不信任你，也许你以后为了自己的前途还会拿我去做交易。"该剧赞扬了塔尼亚对纯真爱情的追求，谴责了柯列索夫为利欲出卖爱情，同时也揭露了以权力进行交易的不正之风。

《长子》写两个青年在寒冷的夜里无处栖身，在街上徘徊。他们向人们借宿，屡遭拒绝。为了在素昧平生的萨拉法诺夫家里借宿，两个青年之一的布西金谎称自己是老人从未谋面的儿子。老人的真诚和信任让布西金感动不已，他发自内心地同情老人，自愿留下来陪伴老人。布西金和他的"妹妹"尼娜产生了爱慕之情，最后布西金说明了事情真相，老人仍旧一如既往地认他为长子。剧本的情节虽然离奇，却深刻地探讨了老有所养的社会问题。老人萨拉法诺夫的亲生儿女都要离开爸爸，面临孤独处境的老人需要家庭的温暖。布西金的出现恰好填补了老人感情上的空白。剧情发展虽在意料之外，却在情理之中。

《打野鸭》是万比洛夫的代表作之一。剧本采用倒叙的手法，通过齐洛夫的六段回忆，刻画了庸俗乏味的小市民生活，塑造了齐洛夫这个有才华却无所作为，不甘心沉沦却无力自拔的20世纪"多余人"的形象。齐洛夫是30岁上下的工程师，在工作中弄虚作假，玩忽职守。他说自己"倒能做点事，不过，我不想，没愿望"。他对贤惠的妻子当面花言巧语，背后却四处拈花惹草。他结交的都是一些逢场作戏的酒肉朋友。父亲病危，他也无动于衷。他生活中的唯一爱好和对未来的唯一向往就是去打野鸭。他的妻子说："你别装出激动的样子，你早就什么都激动不起来了，你对一切，世上的一切，都麻木不仁，你没有心肝，问题就在这儿。"但齐洛夫的性格是复杂的，人们在鄙弃他的同时，也不由得对他寄予同情。因为他意识到自己玩世不恭的生活是个噬人的泥潭，但却振作不起来；他认清了"好朋友们"尔虞我诈、奴颜婢膝的无耻面目，却依旧和他们在一起厮混。齐洛夫的最后一段回忆讲述他在咖啡馆里借酒佯狂，痛斥了在座朋友们的虚伪和卑鄙。酒后他企图自杀，被朋友们制止。他无力在生活中改变什么，只好外出打野鸭。剧本就此结束。可以推断，打猎也不会让齐洛夫摆脱内心的绝望。作家拉斯普京认为齐洛夫是具有深刻意义的一种典型人物。

《外省轶事》中的《密特朗巴什事件》，立意和手法均与果戈理的《钦差大臣》相似，辛辣地讽刺了某旅馆经理媚上欺下的丑态。《和天使在一起的二十分钟》批判了人们彼此戒备的可悲心态：面对无私援助的热心人，却怀疑他别有用心。作者的用意是想唤起人与人之间的信任和真诚。

《去年夏天在丘里木斯克》是万比洛夫的另一部代表作。剧情围绕西伯利亚小镇丘里木斯克的一个茶点铺展开。剧中有三个主要人物。70多岁的老人叶列密耶夫曾为地质队当过40多年的向导。他从大森林来到丘里木斯克镇，想要领取养老金。可是当今的政府"只认纸，不认人"，他没有为国家工作的书面证明，只能空手回到大森林去。茶点铺的女服务员瓦莲京娜纯洁、善良、美丽、多情，是作者道德理想的体现者。在剧中她自始至终都在反复修整人们走近路时破坏的花园栅栏。这一富有象征意义的动作提示我们，她是在修补人们在道德上的缺陷。尽管她在现实生活中蒙受了屈辱，但她还是一如既往地修整栅栏，说明她对生活、对美好的理想没有失去信心。青年审判员沙曼诺夫在审理一宗案件时，坚持要给案犯——某要员之子判刑，因而被剥夺了审理权。他心灰意懒，跑到丘里木斯克，一心只想退休。瓦莲京娜的纯真爱情的力量和她所遭受的屈辱使沙曼诺夫重新振奋起来，重新回到法庭去伸张正义。沙曼诺夫是柯列索夫和齐洛夫形象的继续和发展，他最后挺身而出，主持正义，体现了作者的理想。

《去年夏天在丘里木斯克》发展了前几个剧中所提出的道德选择的主题。它是剧作家创作思想的总结。剧中人物之间的关系不很紧密，情节也不扣人心弦。但万比洛夫却以细致入微的手法刻画人物的心理活动，暴露人性的缺点，针砭社会的弊端，使观众深入思考造成人们不幸的社会、道德根源。

万比洛夫的作品中没有轰轰烈烈的场面和可歌可泣的英雄，他所表现的是一些小人物的悲欢。在他为数不多，但风格形式各异的剧作中贯穿着同一个主题：揭露、批判生活中的假恶丑，讴歌心灵的真善美。

万比洛夫以心理描写见长。在他的作品中，无论是超出生活常规的离奇情节，还是平淡无奇的生活琐事都围绕人物的心理活动而展开，逐步揭示人物复杂的心理状态。

第五节　德国文学

德国在二次大战的失败比一次大战更为惨重。在这次大战中它的本土遭到了严重的破坏。由于盟国飞机的连续轰炸，纳粹撤退时又对桥梁、道路和公共建筑的毁坏，德国几乎成为一片废墟。许多老百姓只能居住在半塌的房屋里或地下室。埋在瓦砾堆里的死尸发出经久的臭味。就以柏林为例，没有住宅，没有商店，没有运输，饥饿的居民发疯似的扒开破砖碎瓦，企图在已被毁坏了的食品商店找一点充饥的残物。过去繁华的柏林竟成了一座荒凉的、死气沉沉的城市。这种情景在其他城镇同样严重。而1945年战胜国波茨坦会议确认的措施又使德国发生了大规模的民族迁徙和社会结构的大变动。在这场战争中，德国约有400万士兵和200万平民死亡。因割让东部疆土使德国居民被驱逐，200万人在迁移中丧生。由于饥饿和疾病，当时的德国，其死亡率是世界平均数的一倍。

战败的德国不论是物质还是精神状况可以用几个词来概括：灾难、崩溃、混乱和低潮。已经习惯于听从上级命令的老百姓惊惶失措，六神无主。他们对这场灾难毫无心理准备，而外国军队的入驻更加剧了他们的紧张情绪。在这种情况下，德国没有一个具有权威的党派或人士能承担起这阶段的历史任务。许多人变得绝望和麻木，以致最终造成德国人严重的道德崩溃和价值观念的丧失。

有人把1945年看做是零，从零开始也就是一切都从头开始。在这种形势下，人们期待着作家能做些什么，但就像国家主权一样，文化的决定权也掌握在战胜国的手中。占领国当局首先接管了电台、报纸、出版社和一些剧院。以后才逐步交给占领国所信任的德国人。一切出版物和演出节目都得审查。由于人们面对令人窒息的现实，极力想逃遁到非现实世界中，因此，在战后的两年，剧院上演的主要是娱乐性的剧目。当然也有世界戏剧中的经典剧目和当代剧目，例如莱辛的《智者纳旦》、沃尔夫的《马门教授》等，它们重新唤起了已被隔绝了12年之久的文学兴趣，以及对生活意义的寻求。

虽然在战后的最初几年纸张非常短缺，但占领当局为了宣传民主与自由的思想，清除纳粹的余毒还是出了一些报纸和杂志，例如报纸有苏联

的《每日评论》、美国的《总汇报》、《新报》等。而杂志有英、美的《展望》、法国的《文献》、苏联的《国际文学》等。虽然占领当局对报纸和杂志有一套规定的方针路线，但还是允许有发表意见的自由，尤其是其中的“文艺专栏”无形中就成了思想论战的主要阵地。加之盟国的文化策略之一是在各自的占领区介绍自己的文学，因而这时期不仅高尔基、奥斯特洛夫斯基等在德国得到传播，同样，海明威、福克纳、肖伯纳以及法国存在主义的作品也流传很广。这一时期可以说形成了多样化的局面。但是此时并没有出现一次大战末期那样的文学浪潮，青年作家暂时保持了沉默。此时，老一代的作家中有两位出版了他们在战争结束前完成的小说，其一是伊丽莎白·朗盖瑟(1899—1950)的《磨灭不了的印记》(1946)。朗盖瑟是犹太人，小说写于纳粹统治期间。主人公贝尔方泰纳是犹太人。对犹太人来说受过洗礼就有了“磨灭不了的印记”，也即意味着要受到上帝的宽恕。作者以三册的篇幅描述了贝尔方泰纳从 1914 年到 1945 年间的遭遇，反映了这样一种观念：“我们无法改变世界舞台上演的戏……上演的只是上帝和魔鬼之间的事，我们个人仅能选择一块我们想发挥作用的立足之地而已。”“面对过去千万年形成的大洋和深渊，目前的现实根本就算不了什么。”这样一种认识，对读者而言，无疑会减轻由现实所产生的重压。更何况小说采用了超现实主义的手法，空间与时间交织，幻觉与现实交替，象征、内心独白比比皆是，因而它虽然不正视现实，却不给人逃避现实的印象，因为它不仅论及了现实，甚至还描绘了战争。但作者把世界的混乱只视作是永恒的善与恶之间的斗争。另一部作品是台奥多·普利菲尔(1892—1955)的《斯大林格勒》(1946)，小说写于作者在苏联流亡期间，为写这部小说，普利菲尔向一些参加过斯大林格勒战役的德国士兵及军官作了调查，加上战地报导和士兵的信件等文件写出了德国第六兵团毁灭的全过程。小说应用了电影剪辑的手法描绘出许多虚构人物对残酷战争的切身体验。作者通过这一兵团的被歼，一方面展示了这场战争的残忍和它的毫无意义，另一方面也反映出一部分军人在现实面前的思考，其中的一些人已在考虑罪责的问题，而且认识到人民已被引入歧途，连生存也受到了威胁。小说 1945 年在柏林报纸上连载，并以墙报形式发表，后来又出版成书。这部小说以它面对现实的理性态度，它的现实性以及史料的准确在四个占领区引起了巨大反响。

在法西斯崩溃后的最初几年，德国的罪责问题是一个最为尖锐的问

题。由于盟国的报纸、电台对于纽伦堡的罪犯审判的报道，电影院放映的有关集中营的恐怖暴行，以及战争所造成的难民和物质的毁坏都对德国人构成了巨大压力。这时期的文学界，黑塞和恩斯特·维歇特(1887—1950)具有显著的地位。前者虽已去了瑞士，但他一再呼吁道德的复兴。而后者由于他一贯反纳粹的坚定立场而出名并受到尊重，他以优美的文字号召战后的一代要认识德国的罪行并实现精神和道德的复兴。他写道："我们站在被废弃的房屋前面，看那永恒的星星在人间废墟堆的上空闪耀，倾听那雨点敲打在死者的坟墓和时代的坟墓上的声音。我们是孤单的，以往的世界上从没有别的民族像我们这样地孤单。"他要求青年应从恨的瓦砾堆下挖掘出爱，"你们应再一次发掘出真理、正义和自由"。在这个问题上，最易为人接受的是海德堡哲学家卡尔·雅斯贝尔斯(1883—1969)的观点。他把罪行分成四种：1)刑事罪行，2)政治罪行，3)道德罪行，4)抽象罪行。法律只能用于刑事罪行和政治责任，不能用于后两种罪行。他认为犯罪是一种个人行为，不能指控整整一国的国民犯罪。他的这种提法也许更符合历史事实，从而多少也能使德国人内心存有一定的希望和自尊。根据雅斯贝尔斯的看法，要对后两种罪行有所认识就得依靠一个人的良心和独自反省，只有通过这样的净化，德国人才会发现真理。有关这个问题的探讨始终是战后德国文学中的一个重要主题。

随着东西方在政治及意识形态上分裂的加深，在东西方各占领区内的文学发展也随着民主德国及联邦德国的成立走上了不同的道路。

民主德国文学 二次大战后，很多原本流亡在外的重要作家回国时来到苏占区，例如西格斯、贝希尔、布莱希特、阿诺尔德·茨威格、弗里德里希·沃尔夫等。其中一些人很快成为文化领域里的领导人。为团结一切反纳粹的知识分子，经苏联同意，1945年7月在柏林组成了"德国民主改革文化联盟"，贝希尔任主席。在一定时期里它确曾集合了许多重要的知识分子，如维歇特、法拉达、亨利希·曼等。该组织还出版了机关刊物《建设》。但因苏联的文艺政策目标日益狭隘，东西方分裂也更为严重，于是一些非共产党作家逐渐退出。

在最初的年代里出版的文学作品大多以暴露法西斯罪行，探索这场灾难的原因以及批判法西斯主义在人们思想中的流毒为基本的主题。民主德国建立之后，虽然上述主题依然占有很大比重，但出现了一些反映工厂、农村进行建设的新的主题，这类作品不仅展示了普通德国人民在他们

的不同岗位上所作的努力甚至牺牲。同时也反映了个人与社会体制、人与人之间的新关系及与此同时产生的各种矛盾,例如爱德华·克劳狄乌斯(1911—1976)的《站在我们一边的人》(1951)、奥托·戈切(1904—1985)的长篇小说《深深的垄沟》(1949)。马尔希维察、施特里特马特等作家的作品很多也涉及这方面的题材。

50年代的文学不仅体裁多样,题材也更为广泛。除小说外,诗歌领域也涌现了一批新人,如保尔·维也斯(1922—1982)、约翰内斯·博布罗夫斯基(1917—1965)及贡特·库纳尔特(1929—　)等人。而在戏剧方面,布莱希特组建的柏林剧团对叙事剧理论所进行的戏剧实验演出更是引起世界的瞩目。施特里特马特的《猫儿沟》首次把农村题材搬上了舞台。但就在同时,文学创作中的公式化、概念化和形式主义倾向也表现得日益明显。1951年成立国家艺术事业管理局,提出反对艺术中的形式主义,要求提倡社会主义民族文学。但是1956年以后,随着对于个人迷信、教条主义的否定和批判,作家的思想重新活跃起来,再加之1957至1958年对卢卡契和汉斯·迈耶的批判,民主德国的作家不再像过去几年那样思想一致。他们的视野开阔了,在作品的选材和艺术方法的使用上都有了很大变化。1959年和1964年在比特菲尔德举行的会议,不再提社会主义民族文学,而强调探讨文学与社会,作家与群众的关系。会议一方面要求文艺工作者直接到生产第一线,真正去体会劳动人民的思想情感,另一方面也要求劳动人民自己拿起笔杆子书写自己的生活。这次会议的目的是要求创作者用社会主义现实主义的方法写出"社会主义的人"。但收效并不尽人意。

60年代以来的文学不管是内容题材还是创作手法比较多样,呈现出繁荣的局面。由于1961年柏林墙建立,因此较多的作品涉及德国分裂所造成的不同制度和不同人生道路的种种矛盾。有关这个主题有的作品深入到家庭、婚姻、爱情等领域。另一个重要主题是随着社会的变化而产生的社会伦理道德观念的变化。但这时期的文学最为令人注意的是作家对时弊的揭露和批判,诸如压制民主、思想僵化、因循守旧、瞎指挥、官僚主义等等,这类作品往往引起争论,因而也最能引起人们的关注。在艺术方法上,这时期的作品突破了单一的现实主义,各种现代派的表现手法,诸如多层次结构、内心独白、蒙太奇、时空倒置等经常出现在各种体裁的作品中,尤其对人物的塑造突破了简单化的毛病,趋向反映人的复杂的、丰

富的内心世界。70年代以来，作家更致力于创造个人的独特写作风格。

汉斯·马尔希维察(1890—1965)出生于矿工家庭。14岁就下矿拉煤。1910年在鲁尔区当矿工，因罢工而被开除。1915年应征入伍。1919年及1920年先后参加德国独立社会民主党及德国共产党。他从20年代起就经常在《鲁尔回声报》、《红旗》等报纸上发表文章。他自学成为作家，为德国无产阶级革命作家联盟的成员。1933年流亡瑞士，后赴西班牙参加反法西斯国际纵队。1939年他在法国因二次大战爆发而被拘押，后经友人帮助才逃往美国，在纽约从事各种职业。二次大战后回到德国东部，他是著名的工人作家，曾三次获得民主德国国家奖。

马尔希维察的作品以描写德国工人的生活和斗争为主。他的第一部报告文学《埃森的袭击》(1930)叙述的是1920年鲁尔区工人的起义事件。这部作品30年代初就由瞿秋白译成中文。1931年完成的《煤矿上的战役》描述了在资本主义高强度剥削下，矿工们所遭到的灾难及他们的罢工反抗。《轧钢厂》(1932)写的是1924年到1928年所谓资本主义相对稳定时期的工人、小资产阶级、技术知识分子的生活和思想情况。1934年至1959年写的三部曲中的第一部《库密阿克一家》(1934)写20年代，雇农库密阿克离开农村，带领全家到矿区求生，但仍然不得温饱，于是又率全家去荷兰矿区，但再次感到失望，因为那里的矿主并不比德国的矿主好。第二部《库密阿克一家的归来》(1952)讲述库密阿克一家从荷兰重返原来的矿区，由于德国经济不景气，矿工的生活比过去更为艰苦。此后，德国政局动荡不安，纳粹势力日愈猖獗，库密阿克投入了斗争，成为德国共产党的一名干部。希特勒上台，库密阿克被捕入狱。第三部《库密阿克一家及其孩子们》(1959)写1942年库密阿克从集中营回来，家中人员已各分东西，有的生死不明。但库密阿克的子女们在逆境中经受各种磨练终于成长起来，战后他们又怀抱着信心加入到复兴祖国的艰苦斗争中。这部作品包含有作者自己的亲身经验，它深刻地刻画了矿工的劳动和生活，是德国无产阶级文学的重要作品之一。他的自传体小说《我的青年时代》出版于1947年，着重描写第一次世界大战前的矿工生活。1961年他出版了报告文学《在美国》。他还写有短篇小说《在我们之间——新旧时代的故事》(1958)等。在马尔希维察的作品里没有公式化的毛病，也没有口号标语，他不加夸大地反映出各种社会力量的真实面貌。这里既有工人群众的英勇顽强，也有无政府主义的蛊惑宣传，社会民主独立工党的妥协和

调和，更有法西斯势力的疯狂。他使用的语言简洁明快，对事物的描绘也干脆利落，给人以一种质朴的感觉。

弗朗兹·菲曼（1922—1984）生于药剂师家庭。中学时就应征入伍。1945年被苏军俘虏，直到1949年才获释。在战俘营期间，他的思想有了很大变化，对法西斯的本质有了认识。回国后他定居在民主德国。1950年起他专心从事文学创作。曾获得多种文学奖。他曾任民主德国作家协会理事，但在1966年因当局对一些不满现状的作家采取压制态度而退出作协理事会。1970年他当选为德国艺术科学院院士。

菲曼的创作早在1942年就已开始，但当时主要写的是诗歌。就在那年他发表诗集《哀叹、悲伤与一筹莫展的心情》。1953年出版的《斯大林格勒之行》是部抒情诗集。它道出了主人公三次赴斯大林格勒的不同感受，因为他曾以入侵的士兵，被逮的战俘和朋友这样三个不同的身份来到这个城市。这三次的体验正好显示了主人公从一个忠于纳粹的士兵到成为一个反战的和平人士的思想发展过程。另一诗集《尼柯的丁香》（1953）是献给希腊自由战士尼柯·贝洛雅尼斯的作品。1957年出的诗集《天地万物永存》是一部对法西斯罪行进行清算，呼吁人们警惕新灾难发生的诗集。

除诗歌外菲曼还写有小说，儿童作品。他的许多小说揭露了法西斯的罪行，例如1955年的《伙伴们》集中反映了法西斯对青年一代的毒害，由于故事情节曲折又紧张，后被改编成电影，名为《受骗到最后一天》。随后出版的短篇集《堕落的影子》（1959）以及带有自传性的《犹太人的汽车》（1962）等都是以反法西斯作为主题。他还经常改写古代作品，如《俄狄浦斯王》（1966）、《尼伯龙根之歌》（1971）等。他写的童话故事《童话的方向》（1962）隐喻了当代的社会现实。

彼特·哈克斯（1928—　）出生在一个牧师家庭。1946年后居住在联邦德国地区。曾在慕尼黑攻读社会学、日耳曼语言文学和戏剧。1955年他应布莱希特之邀到东柏林，在布莱希特所创立的剧团工作。之后，从1960年至1963年任东柏林德国剧院的顾问，从事选剧、编剧等工作。1963年起他成为职业作家，并是国际笔会民主德国的理事会成员。

哈克斯早期的创作受到布莱希特叙事剧理论的影响，经常使用陌生化的手法。剧本《恩斯特公爵的民间话本》（1953）取材于民间话本和10世纪的寓言剧，描写的是一位封建时代的英雄人物。《印度纪元的开始》

(1954)通过哥伦布发现新大陆的事件展开情节，揭示了科学技术与政治经济之间的关系。这时期的重要作品还有以七年战争为背景的《洛博歹茨战役》(1956)和以弗里德里希大帝的传说为题材的嘲讽普鲁士军国主义的《无忧宫的米勒》(1958)。哈克斯在这时期的创作多半以古代历史事件和民间传说为题材，着重刻画的是人与人之间的关系。许多作品虽表面是写历史，实则隐含了对现存社会的批评。这种倾向在60年代以现实生活为题材的剧本《忧虑和权力》(1960年首演，1965年出版)和《莫里茨·塔索》(1965)里更为明显，由于它们对民主德国社会主义建设中的阴暗面进行了揭露，曾引起了剧烈的争论，结果从演出计划中被剔除。这时期哈克斯开始抛弃布莱希特的叙事剧手法，而在内容上，许多作品以古希腊神话传说和古典剧本作为蓝本进行改编或创作、例如以阿里斯托芬的同名剧本改编的《和平》(1962)、以作曲家奥芬巴赫(1819—1880)的轻歌剧改编的《美丽的海伦》(1964)等。哈克斯善于借古喻今，1966年的剧作《玛格蕾特在艾克斯》(1966)写的就是法国玛格蕾特女王和路易十一之间所进行的权力之争。哈克斯的其他作品有用无韵诗写的三幕剧《安菲特律翁》(1970)、《在施泰因府上谈论不在场的歌德先生》(1976)及《缪斯》(1979)等。

博多·乌泽(1904—1963)出生在一个普鲁士军官的家庭。自幼接受军国主义的思想教育。1920年他参加了由反动军官和大地主所纠合的保皇派组织企图推翻共和国的卡普暴动，目的是建立军事专政。过后他加入了纳粹党。1927年他在英戈尔施塔特的一家纳粹报纸当编辑，次年在荷尔斯泰因的纳粹报《伊策霍日报》任主编。当时在荷尔斯泰因州发生农民革命运动，乌泽的思想受到了很大影响，开始改变自己的政治观点，终于在1930年与纳粹党决裂并投身于反法西斯的活动，随后加入了德国共产党。1933年纳粹上台，他流亡巴黎。1934年被剥夺德国国籍。1936年他赴西班牙参加反法西斯的纵队，并任纵队的政委。1938年因病回到巴黎，同年发表根据自己在西班牙内战中的切身经历写就的小说《第一次战役》。1939年乌泽去美国，次年去墨西哥任杂志《自由德国》文学栏的编辑。1949年回到德国。1949年至1958年任东柏林的《建设》和《思想与形式》杂志的主编。1950年至1952年为民主德国作家协会主席。他还是民主德国人民议会的成员之一。1955年当选为民主德国艺术科学院院士。

乌泽的处女作是《雇佣兵与士兵》(1935),该书叙述了作者与纳粹决裂的过程。他的最为著名的作品是长篇小说《贝特拉姆少尉》(1947)及《爱国者》(1954)。它们都以反法西斯为主题。前者的主人公贝特拉姆是个出身贫寒的空军少尉。某小岛因军事需要将建成军事基地,岛上的居民被迫要迁走,渔民克利斯滕森受到共产党员索默华特的支持,抗拒当局命令而被贝特拉姆枪杀。索默华特被秘密警察逮捕,但不久从集中营逃出,到西班牙加入反法西斯的国际纵队,并任第六纵队的政委。贝特拉姆也被派往西班牙支援佛朗哥法西斯,却因进攻中飞机被击中而为反法西斯战士俘获。在西班牙的土地上,贝特拉姆和索默华特又遇到了一起。从此贝特拉姆受到了另一种思想教育,渐渐发生了变化,最后决心开始新的生活。《爱国者》原本打算写成三部曲,但可惜只完成了第一部《告别与归来》(1954)。小说写的是在斯大林格勒战役时期,在苏联的德国反法西斯组织用空降派遣四名战士去德国执行任务。其中有工人领袖的女儿玛利亚,她父亲已被法西斯杀害,丈夫在西班牙阵亡,她空降后,找到组织,完成了营救一位老同志的任务。年轻的赫尔姆特克服各种困难,潜伏在一个同志家中,用安装好的电台与莫斯科取得了联系。工人领袖彼特到了鲁尔区,恢复了党组织,领导工人继续从事反法西斯的斗争。神甫卡斯帕尔曾是法西斯军队的上尉,因良心受到责备而逃离部队,转而投身革命,跳伞时不幸受重伤,为免遭法西斯毒手而自杀。前三个人最终在柏林会面,大家叙述完成自己任务的经过。这部小说在艺术手法上很有特色,极具纪实性,其中有回忆录,还有盖世太保的卷宗和报告等材料。情节不是直线进行而是相互穿插,场面的变化非常频繁。

乌泽的短篇有《雪地的圣库尼贡德》(1949)、《桥》(1952)和《任务》(1958)等。他的短篇很具克莱斯特风格。1954年他曾访问过中国,回德国后写有《中国旅行日记》(1956)。1957年创作了电影剧本《中国的昨天与明天》。他写有艺术评论集《问题与昨天》(1959)。60年代他出版了中篇小说《在阿拉梅达的周日梦想》(1961)、电视剧本《死者和他的将军》等。乌泽作品的语言非常简洁,情节的叙述极为生动。

福尔克尔·布劳恩(1939—)生于德累斯顿。中学毕业后做过印刷工、矿工和机车司机。1960年至1964年在莱比锡大学攻读哲学。之后在柏林剧团当过顾问。后来从事文学创作曾获得多项文学奖。1972年开始在德意志剧院工作。

布劳恩从60年代开始创作诗歌。他受到马雅可夫斯基和布莱希特的影响，喜欢用自由体形式的、无韵的长句诗，他常常用夸张、讽刺的手法揭露出现实生活中的各种矛盾。1965年发表的《向自己挑战》描绘了建筑工地上的劳动生活，同时表达了自己的生活感受，引起了青年读者的共鸣。1970年的《我们，而不是他们》以颂歌形式歌颂了民主德国的社会制度，显示了在两个德国之间的抉择问题。他的诗集还有《迎向对称的世界》(1974)、《操练正步走》(1979)等。除诗歌外，布劳恩也写戏剧和小说。他的戏剧创作也受布莱希特的影响，具有叙事剧倾向。他的第一部剧本《翻斗车工人》出版于1967年，三次修改后1972年出新版并上演。剧本写一个作业组长想改善笨重的体力劳动，进行提高劳动效率的试验，结果失败，最终为集体所抛弃。《辛策和孔策》(1973)是布劳恩的著名剧本，它使用的是浮士德与魔鬼订条约的主题，反映了个性发展在新的历史条件下出现的问题。这样的主题也出现在布劳恩的小说中。《卡斯特的无拘无束的生活》(1972)指出主人公卡斯特依靠自己的行动才掌握了自己的命运。中篇小说《没有完的故事》(1977)讲的是机修工弗兰克一直背着家庭出身不好的包袱，因他父亲曾贩卖外汇受过刑事处分，自己也曾因小偷小摸被当局拘留过。更严重的是他的老朋友居住在联邦德国、多次来信问他是否愿意去"那边"。为此弗兰克成为怀疑对象，从而成为一个内部控制使用的人员。但他在报社工作的女友卡琳却认为弗兰克已改邪归正，是一个真诚的人，他的家庭和个人问题已成过去，再说每一封从"西方"的来信他都给卡琳看过，并让她交给党组织，但即便这样，卡琳的父亲，县议会的主席却不赞成这门婚事，怕弗兰克玷污了门第。报社党组织也认为卡琳结交这样的朋友是丧失立场的表现，应该划清界线，否则卡琳就不能留在报社工作。这种压力促使弗兰克走上了自杀的道路，但获救未死。卡琳得知后一再证明弗兰克的清白，没有里通"西方"的问题。她对弗兰克的爱和同情使她作出决定，宁愿被报社解雇也要和弗兰克在一起，他们久久地拥抱在一起，但他们的故事并未结束，不断的波折还在等着他们。由这部小说可以看出，布劳恩善于将现实生活中的重要课题与个人的经历相结合起来描写，他常常将个人的命运与所谓的代表国家利益的组织之间的关系揭示出来，《没有完的故事》的批判矛头则直指阴森的密探制度。布劳恩的作品还有剧作《施米滕》(1981)、《简单的德语》(1981)等。

约翰内斯·贝希尔(1891—1958)出生于慕尼黑的一个高级法官家庭。他从小就对家庭对他进行的忠于现存制度的教育产生反感。1911年起他在柏林、慕尼黑和耶拿大学攻读医学、哲学和语言学。同时开始创作。1913年他任《新艺术》杂志编辑。第一次世界大战爆发时,他是为数很少的反对战争的人,他拒绝入伍,由此和家人及许多熟人到了决裂的地步。为了逃避兵役,他经常辗转各地,不得不中断大学的学习。1918年他参加斯巴达克同盟,次年加入德国共产党。1925年8月贝希尔被捕,因为他的一些作品,例如剧本《工农兵》(1919)、散文集《前进,红色战线!》(1924)和诗集《宝座上的死尸》(1925)而被指控犯有辱骂魏玛政权、参加秘密组织、亵渎上帝罪。五天后在国内外进步人士的舆论压力下贝希尔获释。但1927年8月由于长篇小说《莱维西特,又名唯一的正义战争》(1926)揭露了军国主义正在策划的侵略战争,贝希尔再次因政治罪被提起诉讼,这次招致了世界著名作家,包括罗曼·罗兰、巴比塞、托马斯·曼、高尔基等人的强烈抗议,当局又一次不得不停止了对贝希尔的审讯。1928年他参与创立了德国无产阶级革命作家联盟并当选为主席。同时编辑联盟的机关刊物《左翼》。1933年纳粹上台,他先后流亡到奥地利、瑞士、捷克、法国。1935年到苏联,在莫斯科主编反法西斯杂志德文版《国际文学》,直到1945年回国。回到苏军占领区后,他建立了德国民主改革文化联盟并任主席,同时创办其机关刊物《建设》及周报《星期日》。1949年参与创办文学刊物《思想与形式》。1953年至1956年为民主德国艺术科学院院长。1954年出任文化部部长。1958年在柏林去世。

贝希尔年轻时由于厌恶整个的社会环境,从而对传统的文化也抱着否定的态度。他曾经把歌德的名字看做是"德国小市民"、"枢密顾问"的同义词,把巴赫的音乐视为"一种宗教骗局"。随着他生活经历的丰富,他的思想才逐渐成熟起来。这种转变也体现在他的创作过程中。最初,在他作品中所反映的反叛思想带有无政府主义倾向,主要表达的是个人的感受,采用的艺术手法是表现主义。他最早的诗集《搏斗着的人》(1911)是为纪念克莱斯特逝世一百周年而写的赞美诗。1912年他结交了许多表现主义作家,并在表现主义刊物《行动》上发表他的作品。这对他民主思想的形成具有很大的影响。此后他连续发表小说《大地》(1912)、诗集《春天的恩惠》(1912)等作品,这时期最具代表性的是两卷集《没落和胜利》(1914),第一卷为诗歌,第二卷是短篇小说和散文断片。这部作品可

以看做是贝希尔早期阶段的一个总结。作品的标题已明确了它的主题："没落"是指旧世界的崩溃，而"胜利"必然会在崩溃中诞生。贝希尔在这里用怪诞的象征性的手法描绘了大都市中所有生物的灭亡。而就在这个废墟上，一个在昏暗中迷路的人，正在"祈望着不知来自何处的拯救"，这就是主人公，也就是作者本人在精神危机中寻求出路的写照。

第一次世界大战的爆发促使贝希尔从抽象的人道主义理想转而认识到作为一个作家对社会应有的义务，必须要有实际行动来反对这场战争，因而他不仅坚决拒绝服兵役，而且在这几年中写的作品，几乎清一色的都是反战的主题。它们汇编成《致欧洲》(1916)、《友爱》(1916)及《反时代的凯歌》(1918)三个诗集以及 1916 年完成，但因审查拖延到 1919 年才问世的《新诗集》。这些作品充满了反对战争的呼声，可以看到，这时期贝希尔把创作和政治完全结合了起来，这跟他在那几年的政治活动的步伐是一致的，就在这时他先后参加了工人运动，德国独立社会党，斯巴达克同盟和共产党。用贝希尔自己的话来说，这时期他已成为"政治上的成年人"。但在创作上他却还未摆脱表现主义的影响。由于反传统，他打破规范语言的程度，超过了任何一位表现主义的作家。他不遵守德语的语法结构，破坏构词法和标点符号的准则，甚至在句子的句首使用冒号、感叹号。词汇的组成完全随心所欲，罕见的词语比比皆是。他用的比喻奇特，形象夸张，为此，他的诗歌不为一般读者所理解。直到 1920 年出版的诗集《永恒的反叛》，他才放弃了这种诗歌风格。无拘无束的用词现象已消失，出现了有节奏的结构。贝希尔已转而追求和谐，有秩序的诗歌美。在随后出版的几部作品中，他的诗歌风格甚至接近荷尔德林的颂诗。1926 年的诗集《机器旋律》说明贝希尔不仅在艺术手法上已趋成熟，而且在作品的思想内容上也大有变化。他真实地描绘了一次大战后的德国情况，诸如通货膨胀、贫困、失业现象和挣扎在饥饿线上的下层百姓、残废的伤兵等等。这里出现的工人已不再是受苦受难的群众，而是一支有组织的革命力量。在过去的作品里贝希尔往往把思想家和艺术家看做是有能力领导社会改革的"神圣战士"，而这部作品中的许多诗篇，例如《布尔什维克进行曲》、《无产者的摇篮曲》等都预示了即将来到的无产阶级革命。1927 年至 1932 年间贝希尔到过苏联六次，结识了马雅可夫斯基、肖洛霍夫、法捷耶夫等作家。这几年的作品，例如《在群山的阴影中》(1928)、《走在队伍中的人》(1932)等，中心主题都是无产阶级的生活和斗争，同时也涉及了自

传的题材，作者把过去的自己称做“浪子”，这个浪子在经过长期的探索和彷徨后，终于走向了无产阶级作家的道路。

流亡年代是贝希尔创作的成熟时期，他的最好的诗篇都写于这期间，祖国是作品的中心主题。作者对被法西斯分子奴役的祖国爱恨交加，羞愧和悲愤同样强烈。《追求幸福的人和七大重负》(1938)、《1935 年至 1938 年十四行诗》(1939)、《德国在呼唤》(1942)等诗集由于表述了诗人对祖国的这种复杂情绪，被人们称为“德国的诗”。而贝希尔则明确说，这些诗是“为拯救民族而斗争的德国诗歌”。1940 年贝希尔出版了《告别》，这是部自传性质的小说，讲述了主人公从童年到成年的发展过程，时间从 20 世纪初到第一次世界大战爆发前夕。通过主人公的觉醒，跟家庭的决裂，和周围世界的碰撞，作者描绘了这一时期德国广阔的社会画面。这部小说是贝希尔精神生活变化的记录，也在一定程度上反映了德国当时一部分青年人的思想发展过程。50 年代贝希尔发表的诗集《新德国民歌》(1951)、《德国十四行诗》(1952)等大多涉及德国人民重建家园，德国发展前途等题材。此外他还写了一系列有关诗歌理论的作品，如《诗的信仰》(1954)、《诗的力量》(1955)、《诗的原则》(1956)等。

威廉·布雷德尔(1901—1964)出生于汉堡的一个工人家庭，家境贫穷，布雷德尔只念过小学。家中的男人都是社会民主党人，布雷德尔从小就感染到强烈的政治气氛。1914 年大战开始，由于对战争的态度不同，亲人中发生了剧烈的争论，竟然到了敌对地步。布雷德尔的父亲因为反对战争而与一些亲人断绝了往来。此时与他来往的有后来的德国共产党的领导人恩斯特·台尔曼(1886—1944)。他本人也是汉堡共产党组织的创建人之一。这样的家庭环境对布雷德尔的思想影响很大。小学毕业后布雷德尔即当了工人。1918 年加入斯巴达克同盟，随即成为共产党人。1923 年因参加台尔曼领导的汉堡十月起义而被捕入狱。在牢房的两年里，他研究了法国革命家马拉(1743—1793)的生平和事迹，写出了小册子《马拉是人民之友》(1924)献给汉堡起义者。出狱后，布雷德尔在轮船上做工，跑遍了西班牙、葡萄牙、意大利和北非等地。一年半后回到汉堡，进了“N 和 K 机器厂”当车工，但因他捍卫工人利益而被解雇。在这时期他为多种报刊写文章。由于他在文章中所表露的革命思想，1930 年他又被当局以“文艺叛国罪”判处两年监禁。在狱中他用几个星期的时间写成了反映工人日常生活的长篇小说《N 和 K 机器厂》(1930)，并把这些记录性

的小说稿件寄给了当时正负盛名的雷恩。不久，工人国际出版社就出版了这部作品。之后，布雷德尔又接连完成了《罗森霍夫街》(1931)、《财产保护条款》(1933)。这些作品虽然只显示了作者的叙事才华，在艺术性上并无特色，但它们都是以事实为基础，具有新闻报道的性质，是工人写工人的作品，很容易为工人所接受。

1933 年布雷德尔再次被捕，在单人牢房里被关了 13 个月，在没有纸没有笔的情况下，他开始用脑子写书。他把编好的章节反复记诵直到"几乎能背出来"。当他走出监狱大门时，这本书就装在他的脑袋里被带了出来。这部作品在伦敦出版后被译成 17 种文字。它就是长篇小说《考验》(1934)。这部小说不仅真实地描绘了纳粹党徒对犯人的凶残，讴歌了反法西斯志士的英勇不屈，而且通过众多的人物反映了法西斯政权下的德国社会面貌。甚至涉及到了产生法西斯主义的社会根源，揭示出追求名利、升官欲望、等级偏见和民族主义教育，都会把人推进法西斯主义的泥沼。小说由《被捕》、《审问》、《集中营》、《释放》、《决定》五个章节组成，结构很严谨。小说中的纳粹分子均用了真名。15 年后，小说成了审判这些党徒的"调查报告书"。这是德国文学史上最早揭露集中营真相的作品。

1936 年布雷德尔居住在苏联。1937 年完成《你不相识的兄弟》，讲述的是尽管在"每个人都孤独地生活在自己的小天地里，谁也不信谁，开口之前，每句话都要先在嘴巴里打几个圈"的环境里，反法西斯战士仍然在顽强战斗的故事。1937 年布雷德尔参加了西班牙国际纵队，任营政委。他用这时期的经历，写就了《相逢在埃布罗河——一个部队政委的札记》(1939)。第二次世界大战期间，布雷德尔发表了长篇小说《父亲们》(1941)。这是三部曲《亲戚和朋友》的第一部。第二部《儿子们》及第三部《孙子们》先后发表于 1949 年及 1953 年。三部曲通过一个工人家庭的演变反映了 19 世纪中叶到 1948 年的德国广阔的社会画面，尤其突出了德国工人运动的发展史。1941 年他和魏纳特一起在苏联前线向德军散发传单，用扩音器喊话，这时期的经历，使他写成了中篇小说《一个德国兵的遗嘱》(1942)及《特派员》(1944)。回国后他又写了《沉默的村庄》(1949)。这部中篇小说反映战后一些德国人以沉默来忘掉自己在纳粹执政期间助纣为虐的行为。《五十天》(1950)是部报告文学，它记述了德国人民在 50 天内重建一个被洪水冲毁了的村庄的感人事迹。1955 年春天，布雷德尔到中国访问，次年他把听到的中国人民革命的故事写成《枣园的宴会》

(1956)。1959年至1964年他以民主建设的艰难历程为题材写就了《新的一章》。1962年被选为民主德国艺术学院院长。1964年在艺术学院一次会议上突发心肌梗塞去世。

布雷德尔从一个工人成为一名作家，在他的作品里不仅有众多的工人形象，而且这些人物都是有血有肉、具有内在矛盾的人，用布雷德尔的话说，他描写的是他们"内心的抽搐和斗争"。他的语言朴素无华，实在而富有感情，他的创作遵循了他的原则"只有朴素的文艺才能为人民所接受"。

史推方·赫尔姆林(1915—)原名鲁道夫·莱德。生于犹太银行家的家庭。父亲弹得一手好钢琴，赫尔姆林从小就受到音乐、美术和文学的熏陶。在文学上尤其受到马拉美和荷尔德林的影响。1931年他加入共产主义青年联盟。1933至1936年他作为印刷工人留在德国从事反法西斯的地下活动。1936年流亡到埃及、巴勒斯坦，后到英国，之后到西班牙参加了反法西斯的国际纵队。1939年他参加法国军队抵抗德国法西斯。法国陷落后，赫尔姆林被捕，后逃出拘留营来到瑞士，在那里参加杂志《边境之外》的工作，并开始使用史推方·赫尔姆林的笔名。1945年他和朋友、艺术史家汉斯·迈耶(1907—)一起到联邦德国法兰克福的广播电台任编辑。1947年赫尔姆林移居东柏林，成为一名职业作家。他加入了德国统一社会党，并成为东柏林艺术科学院院士，国际笔会民主德国中心主席团成员。但他在一系列政治文化问题上不能与当局合拍，因而屡遭批评。迈耶在1963年回到联邦德国。而赫尔姆林虽仍留在民主德国，但他坦率直言的态度却不变。正因为如此，在1962年他曾受到过批评，1963年还被要求在党内作自我检查，而且因而不再被入选作家协会的理事。直到70年代赫尔姆林才又再度活跃起来。但1976年发生开除作家比尔曼的民主德国国籍事件时，他又第一个在请愿书上签上自己的名字，要求撤回这一决定。

赫尔姆林从小就积累了广博的文学知识。他的第一部诗集《大城市的十二首叙事谣曲》(1945)主要写的是反法西斯的斗争生活。从1945至1951年间赫尔姆林相继发表了七部诗集和四部散文作品。其中有1947年出版的《二十二首谣曲》、1950年出版的《曼斯菲尔特颂歌》，这部作品是为纪念曼斯菲尔特铜矿建立750周年而写，描绘了这地方的矿工，从1200年发现铜矿起，直到1945年法西斯崩溃，这漫长时间里历代矿工艰

难斗争的历史。《前列》(1951)包括三十篇故事,全部是讲述德国青年的反法西斯斗争。在写作前赫尔姆林收集了许多死难英雄的材料,故事真实感人。其中的青年出身不同,遭遇各异,但他们都对法西斯怀有深刻的仇恨,反法西斯的意志同样地坚定,最后他们都被法西斯杀害。这部作品是一份对法西斯罪行的控诉书。1966年出版的《赫尔姆林短篇小说集》收集了包括过去发表过的《瓦尔登堡的约克少尉》(1946),这是一篇讲述一个被判死刑的纳粹军官幻想自己逃亡东方的故事。还有颂扬华沙犹太人隔离区发生的反抗斗争的《共同的时代》(1949)等作品。在此后的作品里赫尔姆林一直围绕反法西斯的主题,还批评了新纳粹的思潮。他写有大量政治和文学方面的杂文,例如《1954——1959年的经历》(1960)、《1960——1970年的读书札记》(1973)等。1979年出版的《夕照集》带有很强的自传性。80、90年代他又完成了多部作品,例如包括有诗歌、议论文、短篇小说的《共同的梦想》(1985)、《诗歌和仿作诗》(1990)等。除创作外,赫尔姆林还从事翻译工作,他不仅把传统的文学,同时也把现代的文学,例如卡夫卡、普鲁斯特、乔伊斯等人的作品看做是人类的遗产。因而他的翻译作品涉及的不仅有英、美、拉美、法国,还有土耳其、匈牙利等国。他对世界文学中的各种不同倾向都采取积极吸收的态度,从而也造成了他自己独特的文学风格。他的作品语言含蓄但却简洁明快,幻觉和现实往往交错出现。他喜欢引用文献,但毫不枯燥,反而具有很强的感染力。

埃尔温·施特里特马特(1912—)出生于一个面包师家庭。曾经当过饭店服务员、饲养员、司机和工人。对普通百姓生活非常熟悉。1934年因反对纳粹而被捕过。第二次世界大战爆发后他应征入伍。战争快结束时他逃离军队,直到1945年才回到家乡,先是当面包师,后因分得土地而务农,与此同时又兼作新闻记者。1951年起任地方报纸编辑。不久成为职业作家。1959年为民主德国作家协会第一书记。从1953年至1976年间他多次获得各种文学奖。

施特里特马特的作品基本都以农村为题材。他的第一部长篇小说《赶牛车的人》(1950)通过父子两代牛车夫的故事反映了从本世纪初到法西斯夺得政权这期间发生在农村中的各种尖锐的社会政治矛盾和贫困生活。1953年的喜剧《猫儿沟》写的是1947年至1949年土改期间,政府要在猫儿沟修筑一条通往城市的公路,而富农则从中作梗,当局通过教育贫农,争取中农才克服了重重困难得以完成。施特里特马特以简单的故事

情节和各种类型的性格刻画生动地展示了这时期在农村产生的问题。该剧曾由布莱希特的柏林剧团上演并获得好评。长篇小说《丁柯》(1954)写的也是土改时期的农村。主人公丁柯长期与祖父母生活在一起，祖父守旧、顽固，坚持个体劳动，与主张合作劳动的儿子发生严重分歧。丁柯先是站在祖父一边，不久就认识到父亲是对的。最后祖父在孤独中劳累而死。小说一出版，由于它反映了当时农村中的典型问题而引起强烈反响。

剧本《荷兰人的未婚妻》1960年演出，1961年出版。由于该剧涉及到人际关系与阶级关系，私生活与政治之间的复杂问题曾引起文艺界的争论。施特里特马特的长篇小说《创造奇迹的人》是部具有发展小说性质的三部曲。第一部于1957年出版，第二部1973年出版，第三部则在1980年才出版。主人公是一个玻璃工的儿子，名叫施坦尼斯劳斯，自幼聪明异常，能自己编造各种各样的故事，因而被周围的人称为“创造奇迹的人”。长大后，他当了面包师的徒弟。不久他开始过上了漫游的生活。1933年法西斯上台后，他自愿入伍，但发现自己和纳粹军人生活格格不入，于是开小差，但未成功，却因而受到了处罚。不过他结识了好友魏斯布拉特。第二次世界大战爆发，他随军到波兰，亲眼目睹了法西斯军队的罪行，造成精神失常。病愈后他回到已调往巴黎的部队，之后到苏联，继而去希腊，不管到哪里，他都看到德军的野蛮行径，这促使他认识到，自己不能再同流合污了。1943年他和魏斯布拉特一起倒戈，参加了希腊人民的反法西斯斗争。1946年他俩回到德国，在工厂工作，施坦尼斯劳斯不想把自己困在办公室，一心想当个作家。1947年，他回到苏占区的家乡。他深入生活，掌握材料，在报上揭露生活中的各种问题，终于成为新闻记者和作家，继续不断暴露社会主义发展过程中出现的问题。作品的第一、二部描述的是主人公曲折的发展道路。而在第三部，作者对现存社会强烈的批评再次激起文艺界的争论。

《奥勒·毕恩科普》(1963)也是部长篇小说，它描绘了民主德国50年代在农村进行的农业合作化运动中的复杂斗争。主人公毕恩科普是个基层干部，他的革新倡议受到各种阻力，包括那些官僚主义和教条主义的反对，最后又累又病，气愤而死。他的死亡本身就是对现实的一种谴责。小说出版后引起强烈反响。1983年出版的《商店》刻画对象主要是小资产阶级世界中的各色人物，施特里特马特就像是个风俗画家，展示了他们的生动肖像。1992年他完成了《商店》的第三卷。

由于施特里特马特家境贫寒，他靠刻苦自学成才，又因生活经历丰富，了解民情，尤其熟悉农村生活，因而他的作品生活气息浓厚，他使用的语言形象生动，比喻更是巧妙。他的句子常常短小精悍，有时甚至只是一种提示语，他还善于自己创造词汇，充分利用方言。在作品结构上也使用多种形式，有直叙、回忆，也有逸事等等。在有关他作品的争论中，他始终保持着自己的独立人格。

克里丝塔·沃尔夫(1929—)出生于商人家庭。1949 年至 1953 年先后在耶拿大学和莱比锡大学攻读日耳曼语言文学。汉斯·迈耶是她的毕业论文导师。毕业后曾在作家协会工作。后任青年读物出版社的《新生活》刊物的总编辑以及《新德意志文学》的编辑。1962 年起成为职业作家。1955 年至 1977 年她任德国作家协会理事。1963 年至 1967 年为德国统一社会党的候补中央委员。1955 年沃尔夫在首次访问苏联后，经常在东欧及西欧之间旅行。她跟许多国家的大学有来往并接受过国内外的许多文学奖。1974 年及 1983 年她较长时间逗留在美国。1983 年及 1985 年她先后成为美国哥伦比亚大学及联邦德国汉堡大学的名誉博士。

沃尔夫的创作主要是小说，还写有许多散文及评论文，也有电影剧本。她的最先引起注意的作品是 1961 年发表的短篇小说《莫斯科的故事》。作品讲述的是一位苏军上尉 1945 年在德国结识了一位德国姑娘。15 年后他们在莫斯科重新相遇，但只能按照社会主义的道德标准处理他们间的关系。1963 年出版的《分裂的天空》引起了强烈反响。这部小说首次提出了两个德国的问题。它以 1961 年修建的柏林墙为背景，揭示了一个民族分为两个国家所造成的后果。主人公是赛德尔和曼弗雷德。二人从相遇到相爱，终于一起生活。赛德尔从师范学院到一家机车车辆厂劳动实习，接触到了劳动战线上的各种各样人物，促使她在政治思想方面成熟起来。而曼弗雷德则对现实处处感到不如意，尤其在他的发明成果被拒绝采用后更是心怀不满，愤然去了西柏林。三个月后，赛德尔去西柏林探亲，但她发现那里也并非什么都好。当她回到东部后，痛苦万分，甚至想自杀，但终究还是鼓起勇气重新投入生活。在这部作品里，作者成功地把个人的生活经历与历史的事件结合在一起。柏林墙是个实体也是个象征，它制造了无数德国家庭、婚姻和爱情的不幸。它给东西方德国人在心灵上投下了阴影。小说讲的不仅是一则不幸的爱情故事，同时通过女主人公在工厂的生活描绘了那里复杂的人际关系。小说显示了民主德

国、联邦德国两种社会制度的对立以及人们在这样的现实面前不得不作出的痛苦选择。沃尔夫一方面用传统的现实主义手法叙述故事的情节，但另一方面又不断用意识流的手法表现出人物的思想活动和内心的奥秘。小说在60年代引起热烈的讨论，很快被译成多种文字，流传到许多国家。1968年沃尔夫又完成了长篇《回忆克里斯塔·T》。小说进一步探讨了生活在民主德国的人的个性发展问题。主人公克里斯塔·T不满足于自己的现状，不愿意人云亦云地生活，一心想使自己的个性得到完善的发展，但她愈不倦地探求，就愈与四周僵化了的环境产生冲突。于是她一直处于不可调和的矛盾之中。小说用叙述者的回忆形式讲述了一个人的真实遭遇，并没有连贯的情节。这部作品实践了沃尔夫的艺术主张，即叙事的"主观真实性"。

《童年的典范》(1976)是一部自传性的长篇小说。它描绘的是在法西斯强权统治下的小人物的精神状态，他们在思想上受到禁锢，过着压抑的生活。该书涉及到了法西斯取得政权的原因和作为法西斯顺民的人们所应负的责任问题。沃尔夫还发表了许多短篇小说，例如《自我实验》(1973)写一个女性服药后由女变男的医学实验。《菩提树下》(1974)是探索人在现实生活中如何实现道德的自我完成。《一只公猫的新生活观》(1974)写一位教授发明能制造人类最高幸福的体系。这些短篇有时显得有点离奇，但却反映了现实生活的一些问题，诸如人在社会制约中如何让个性发展，走上歧途的科技研究使人失去本性等等。沃尔夫也写有不少的评论、随笔、散文等。在1972年出版的《读和写》中她反对文学创作中的公式化模式，主张文学不能回避矛盾，认为文学应该显示出发现自我，认识自我的过程。正因如此，她在创作的手法上也就不拘谨于传统形式，而是极力创新，采用意识流、蒙太奇、时空颠倒、引用文献等多种手法。1986年她又发表了二卷本《作家的尺度》，包括有1959年至1985年写的随笔、论文、演说和谈话。1990年又出版了《秋天的演说》等。

安娜·西格斯(1900—1983)原名内蒂·雷林。生于美因茨城的一个古玩商家庭。父亲是位艺术鉴赏家，同时是个文学爱好者，对西格斯影响很大。高中毕业后西格斯先后在科隆和海德堡大学攻读语言、文学、历史以及艺术史和汉学。在海德堡大学听艺术史课时，她接触到了荷兰画家赫尔库勒斯·西格斯(约1589—1638)的作品，这位画家对艺术的执着追求深深打动了她，致使她把自己的名字改为安娜·西格斯。在大学期间，她

结识了学社会学的拉德法尼。1925年俩人结婚。次年因丈夫任柏林马克思工人学校校长，西格斯随夫到柏林。1928年西格斯加入德国共产党及其领导下的无产阶级革命作家联盟。

西格斯的创作就是在这种思想基础上开始的。1927年她在《法兰克福报》上连载发表她的短篇小说《格鲁贝奇》，通过对一座破败大院的描绘显示了作者静物写生式的刻画才能。这里沉闷而寂静，大院的住户年复一年地过着单调的生活，这座陈旧、悲凉的大院是一个时代的象征，但衣冠楚楚、神秘的格鲁贝奇的出现，立即给这里招来了不幸和悲剧。从这篇小说所充塞的令人压抑的气氛可以看出陀思妥耶夫斯基对西格斯的影响。1928年出版的《圣巴巴拉的渔民起义》是西格斯的成名作。她用现实主义的手法描绘了一幅穷苦渔民生活的悲惨景象。"被贫困啃光了肉的"男人，临死前只求能吃一顿饱饭的老太婆以及奄奄一息的虚弱的孩子，经西格斯用简练、有力的语言几笔就勾画了出来，致使这些形象具有震撼人心的力量。渔民对船主的起义在这时只是自发的行动，作为领袖人物的胡尔，在军队进行镇压时，却躲了起来，而普通的渔民卡登内克却迎着士兵"用不太慢的，小得异乎寻常的步子轻轻地走了过去"，他知道别人都会在他身后，他也知道士兵会朝他开枪。正由于西格斯对这些老百姓的塑造远比领袖人物成功，当时的德国《红旗》杂志曾评论认为，作品虽然艺术性很强，但共产党的领导作用没有被重视，因而这是部非马克思主义作品。而西格斯则认为，她是不加批评，不加理性思考地，直接写出她所喜爱的事物。西格斯写的是真实的个体的渔民，没有把阶级觉悟融入到这些人物身上。这部作品发表后获得了克莱斯特奖。《战友们》发表于1932年，内容写1919年至1929年间在匈牙利、保加利亚、波兰、意大利和中国进行革命斗争的战士们的事迹。全书情节分成五条平行线索发展。作者突出了这些主人公的共同战斗目标。西格斯刻画人物只用简单几笔，只写他们生平中几个鲜明的片断，准确而具体，着墨不多，却能表现出性格。在这部作品里西格斯还采用电影的手法，例如场面的转换，衔接非常快速。这些已多少显示出西格斯小说创作的特色。

1933年法西斯上台后，西格斯逃亡到法国，后又来到墨西哥，参加《自由德国》杂志的编辑工作。在整个流亡期间，西格斯的创作几乎全部是反法西斯的主题。她一方面揭露法西斯主义，同时也对法西斯胜利的原因进行清醒的分析，其中涉及社会民主党的背叛行为。她的作品反映

了这个时代德国历史的各个阶段。1933年在美国出版的长篇小说《人头悬赏》的故事发生在1932年深秋。青年工人舒尔茨在莱比锡参加失业工人示威游行，将一名警察打死，因而受到通缉，告发或抓获者可得奖500马克。他躲在一个村子里的亲戚家。这个村里的农民生活贫困，纳粹在这里进行蛊惑性的宣传，采用威胁加利诱的手段使许多人站到了纳粹一边，有的甚至参加了冲锋队。舒尔茨有一次和农民柯斯林进城，他俩同时发现了通缉令，舒尔茨虽向柯斯林晓以剥削者与被剥削者之间的对立关系的道理，但柯斯林还是告发了他，当舒尔茨被抓住，纳粹对他进行残酷折磨时，一些村民竟也参加了对他的毒打。西格斯在这里反映了法西斯主义像传染病一样蔓延到了德国的农村，而这里的农民落后又愚昧，他们很容易就为法西斯所控制。1937年在阿姆斯特丹出版的长篇小说《拯救》写的是世界经济危机时期的德国矿工生活。七个矿工由于发生事故而深埋在地底下，历尽了千辛万苦，克服了恐惧和绝望，他们终于被拯救，回到了地上，但由于经济危机，他们却失业了，开始了痛苦、贫困又无所事事的生活。他们过的每一天都是一个"空洞无物的窟窿"。他们对政治没有兴趣，对阶级斗争没有概念。但生活本身却正在缓慢影响他们的意识和信念。西格斯喜欢描绘这些正在走向觉悟，但还未觉悟的普通人。

长篇小说《第七个十字架》是西格斯作品中最为成功、影响也最大的作品。1937年至1939年，苏联杂志《国际文学》上刊载了它的头几章。1941年在《十月》杂志上用俄文登载了小说的大部分。西格斯把其中一份手稿寄到了美国。另一份手稿在法西斯军队进入法国时，她不得不把它销毁。因而《第七个十字架》的首版是用英文于1942年在美国出版的。小说通过七个从法西斯集中营逃出的囚徒的逃亡过程，反映出德国广阔的社会画面，各阶层百姓在法西斯暴政下的生活和各种不同的思想。小说中作为法西斯残暴象征的集中营里的司令官面对这一事件，下令必须在七天内把七个犯人全部抓回，他命令把营中场地上的七棵树改成七个十字架，以便把抓回的人绑在上面处以死刑。他深信自己一方的力量。不久，犯人果然一个又一个地，不论是死是活抓回后绑上了十字架，他们每个人的思想和身份不同，其中有杂技演员，有农民，也有共产党员，他们紧张的逃亡经历也不一样，最后有的被出卖，有的被打死，有的累死，有的自首。但第七个十字架却始终空在那里。原来这第七个逃犯在经历了艰难紧张的逃亡过程后，在许多同志及普通德国人的帮助下已于第八天逃

离了德国。这个空十字架不但显示了反法西斯力量的存在，而且也给关在集中营里的囚徒带来了勇气和曙光。就连集中营的司令官也看到法西斯的力量并非是无边无际的。与许多写集中营小说不一样的是西格斯没有描绘集中营生活的恐怖场景，没有着重写法西斯刽子手的残忍和受害者的苦难，而是集中笔力写囚徒的逃亡过程。这次逃亡，牵涉到了各种各样的德国百姓，其中有工人、牧人、医生等等。作者让这些人物不得不在逃亡者面前作出政治和道德上的抉择，是出卖、听其自然，还是帮助。西格斯用极为细腻的笔触描写了他们心理上的细微差别，道出了是哪些因素促使他们作出了最后决定。整个故事是由集中营里的一位没有姓名的叙述人讲述的，西格斯让他讲得平静而客观，也通过他在开端和结尾阐明了作品的深刻思想，作品的结尾，叙述人意味深长地说，外界的力量可以无情而可怕地摧残人，但"在人的内心最深处，却存在着一种永远无法攻入和无法破坏的东西"。全书情节紧张，空着的十字架起到了悬念的效应。七个逃亡者的经历平行发展又紧密联系。作者充分利用了电影中的蒙太奇手法。作品中处处出现作者家乡美因茨的自然景色，使之带有强烈的抒情气息，但由于祖国的灾难，不免在情调上显得忧伤和悲痛。《第七个十字架》一出版就使西格斯具有了国际声誉。《过境》(1943)也是西格斯流亡期间的重要作品。这是一部自白式小说，其中许多地方具有自传性。巴黎沦陷后，西格斯在法国的最后几周是在马赛度过的。那里的反法西斯流亡者不得不办理各种没完没了的、屈辱的、繁琐的法律手续，以便得到一份签证。西格斯亲眼目睹了，也经受到了这种"混乱"，"没有尽头的苦恼"和"连续不断的流亡浪潮"。小说展示了主人公在这种境遇下精神上的复杂矛盾和成熟的过程。1946 年西格斯发表了唯一用第一人称写的自传性小说《已故少女的远游》，作者回忆起过去纯真的年代，少年同窗间的情谊，这些跟后来的出卖人格尊严、尔虞我诈、残酷无情的现实形成鲜明对比。小说再次重复了《第七个十字架》的主题：人性是不可侵犯的，也是永远制服不了的。

1947 年西格斯回到德国后，参加创建了德国艺术科学院。当选为民主德国作家协会第一任主席。1949 年发表长篇巨著《死者青春长在》，展示了从 1918 年月 11 月革命到第二次世界大战结束的德国历史。1959 年的《抉择》描绘的是战争后民主德国的人民所面临的个人与集体，社会主义与资本主义之间的选择问题。1951 年的《在新中国》是访问中国后

写的游记。《他们从哪儿来，到哪儿去》是西格斯 1980 年出版的文艺论著。早在 30 年代西格斯就写了许多文艺理论作品并参加了与卢卡契有关现实主义的论争。她反对卢卡契对现实主义的那种教条主义式的理解。她说："对理论的探讨应该从当代文学发展的现状出发，它应该更为丰富，更为复杂，不是为某些理论家所采用的抽象公式所概括得了的。"

西格斯在 60、70 年代还写出了许多小说。诸如《信任》(1968)、《石器时代——重逢》(1977)等。它们和她过去的作品一样，其中的主要人物都显得真实而又可信。其原因，也许正如西格斯所言：她的主人公"渴望有一种正确而全面的世界观，它能涉及全部生活，而不仅仅是政治生活，它能解释日常生活中的一切现象，它能回答任何的问题，而不仅仅是政治问题。"

海纳尔·米勒(1929—　)年幼时目睹了法西斯的种种暴行。他父亲屡次被捕，因而造成全家生活无保障，经常忍饥挨饿。米勒刚到 16 岁就被迫参加"帝国劳动服务队"。这一切使米勒一生对法西斯主义深恶痛绝。1949 年他中学毕业。此后，当过职员、记者。1954 年至 1955 年他在民主德国作家协会工作。之后是月刊《青年艺术》杂志的编辑。1958 年至 1959 年在柏林高尔基剧院工作。1959 年成为职业作家。

米勒的创作生活是和他妻子一起开始的。他的妻子英格·米勒(1925—1966)是位报纸通讯员，同时也是位儿童文学作家。最初的两个剧本《改正》(1957)及《压制工资的人》(1958)都是两人合作完成的。之后，1961 年他发表《女移民》，然后是《农民》(1964)、《建设》(1965)等戏剧，激起了巨大的反响和争论，甚至引起了民主德国最高领导人的注意。当时统一社会党的第一书记乌布利希对他的作品时而赞赏，时而批评。60 年代对米勒而言是个多事之秋：1961 年他被开除出作协，1966 年她妻子自杀。到 1971 年昂纳克执政后，米勒所遭到的依然是表扬和批评双重评价。但有一点很不同，从 60 年代末开始，米勒的作品不仅在联邦德国，也在法国、瑞士等国家受到重视。因而在民主德国 1977 年出版的文学史里也不得不承认，米勒为民主德国文学得到国际公认做出了贡献。

从米勒的作品来看，他的创作经历了三个阶段。最早的作品，在内容上多半写民主德国社会主义建设过程中的问题，在艺术手法上受布莱希特的影响很大。《压制工资的人》讲述的是以建国初期的劳动英雄汉斯·伽尔伯在高温下抢修高炉的事迹为蓝本的故事。只是剧中的主人公巴尔

克在做出这番惊天动地的贡献后，不仅获得劳动英雄的称号，并得到一笔不小的奖金，但他的伙伴却把他的作为看做是对他们的背叛，因为他们认为巴尔克创造的生产定额，必然会提高大家的劳动强度。于是有人破坏他的工作，有人揍他，骂他是压制工资的人。此外，作者没有把巴尔克写成一个十全十美的劳动英雄，他在希特勒时期曾在工厂干过不光彩的事。在《改正》(1958)一剧里的主人公是一位1918年就入党，1945年还被关在集中营里的老同志。出于对法西斯的仇恨，他打了在民族阵线任职的一个原为纳粹分子的耳光，这说明他对国家的用人政策不理解。当他在一个企业里当作业队长时，他同谎报产量、弄虚作假的行为展开了坚定的斗争，但在一次事故中，他又错怪了工程师，当组织要他向工程师道歉时，他认为一个久经考验的老革命不能向知识分子低头。直到后来他才作了自我批评。这两部剧作固然歌颂了英雄人物或革命者，但显然又揭露了在新体制下的各类矛盾，因而引起广泛的注意。《农民》一剧写的是土改和合作化过程中各阶层农民的反应。其中有一场写的是一农户因被迫迁徙遇到种种困难而自杀的事件。该剧1961年初次在一学院上演，立即被禁演。演员还被迫作自我检讨，若拒绝执行则以体力劳动作为惩罚。《建设》的剧情发生在柏林墙建立前。大批民主德国居民，尤其是知识分子的西逃对民主德国的政治和建设产生很大影响，而领导的官僚主义、瞎指挥、不讲实效等同样给国家的建设事业带来很大的困难和损失。该剧在发表后，竟然导致统一社会党中央十一次全会对它进行了讨论，其结论是不准公演。在经受了这些挫折之后，米勒把创作的题材由现实生活转向改编创作古希腊、罗马的悲剧。他的悲剧大部用的是韵文，语言简洁而优美。其中最为引人注目的是根据索福克勒斯的剧本改编创作的《菲罗克忒特》(1966)。菲罗克忒特是希腊传说中的著名射手。希腊人在向特洛伊进军途中要祭海神，但一条大蛇挡道横卧在祭坛前。菲罗克忒特为别人开道，搏斗中脚被大蛇咬成重伤。奥德修斯怕他影响战争，恩将仇报把他放逐到爱琴海的孤岛上。后者身佩大力士赫拉克勒斯赠给他的弓箭，孤身一人，无人过问。十年后希腊人未攻克特洛伊城，想起了这个遗弃在孤岛上的勇士，想把他接回参战。但奥德修斯不便自己出面因而叫陪他的青年，已故英雄阿喀琉斯的儿子尼俄普托利莫斯去见菲罗克忒特，并教他要用谎言骗取后者的信任，先窃取其弓箭，然后将之擒往雅典。青年最初不愿做这种不道德的勾当，但奥德修斯先以“希腊的胜利高于一切”的

誓言将青年说动了心，然后要他佯作对自己也有仇恨，以便使菲罗克忒特相信，奥德修斯是他们共同的敌人，这样菲罗克忒特就会将弓箭交出来。商定后，青年来到勇士面前。过了十年孤寂生活的勇士先是很有警惕心，但一听来者讲的是希腊语，立刻唤起了他的思乡之情和对往事的痛苦回忆。他迫切询问青年战争的情况，并要求青年带他回故乡。但因他的脚伤还未痊愈，行动不便，青年趁机表示愿代他拿上弓箭，暂为他保管，勇士轻信了青年，听他摆布。当勇士一旦失去了弓箭，青年就告诉了他真相，勇士才知上当受骗，但悔之已晚，只求青年给他一箭以了此生。但青年叫来了奥德修斯，后者下令将勇士捆绑起来，勇士宁死不屈，青年人只能将弓箭交还勇士，当勇士即将把箭射向奥德修斯时，青年却从背后将勇士一剑刺死。青年要把菲罗克忒特的尸体埋在孤岛上，但奥德修斯又心生一计，他要借勇士之死煽起希腊人对特洛伊人的仇恨。他教青年谎说：勇士在归途中遭特洛伊人包围，为特洛伊人所杀，还描绘说，当菲罗克忒特死时，其吼叫声盖过了海浪的咆哮。米勒的这个剧本出版和演出后，立刻引起了不同的评论。民主德国有评论家认为作品的主题是反战，作者本人也同意"反战倾向很明显"。但也有人认为作品有反党倾向。联邦德国有评论家认为剧中的勇士是斯大林时代被放逐受迫害的干部形象。作者对此不置可否。但不管是哪一种评论，对于该剧艺术手法的高超却是一致肯定的。根据法国高乃依的《贺拉斯》改编创作的《贺拉梯》(1973)是一出约四百行诗的短剧。该剧对英雄人物的功过问题作了探索。剧中讲的是古罗马时代罗马城和阿尔巴城面临共同敌人的进攻，但因谁当两城之统帅而争论不休，最后决定两城各出一代表进行决斗，胜者为统帅。罗马城的代表是贺拉梯，阿尔巴城的代表是贺拉梯妹妹的未婚夫古尔阿梯。决斗结果贺拉梯胜利，当重伤的古尔阿梯求贺拉梯饶他一命，向他说"我是你妹妹的未婚夫"时，贺拉梯却高呼"我的未婚妻是罗马城"，而且把剑刺进了古尔阿梯的胸膛。贺拉梯凯旋回城，全城庆贺，只有他的妹妹伤心痛哭。贺拉梯用同一把剑刺死了自己的妹妹。这样贺拉梯既是英雄，同时也成为凶手。于是罗马人形成了两派意见：一派认为，贺拉梯是英雄，应赠予月桂冠；另一派认为，他杀死了无辜的妹妹，他是凶手，应上断头台。前一派说：他的功抵消了罪；后一派说：他的罪抵消了功。两派意见争论不休，最后人民出来作了判决：让我们赠他以月桂冠，然后送他上断头台。这出寓意深刻的剧本被西方评论家认为是对斯大林功过的评论。这时期

写的重要剧本还有《赫拉克勒斯》(1966)、《普罗米修斯》(1968)等剧作。

在改编创作大量古典剧之后,米勒的写作倾向再一次有所改变,在题材上转向德国的历史。在艺术手法上采用"拼贴式"(collage)方法,这种手法最先来自美术的剪贴画。20年代在西方的舞台上就曾出现过这种戏剧,但米勒将之系统完整地利用并加以发展。米勒受布莱希特影响很大。1974年起他就在布莱希特创建的柏林剧团任首席剧编。他和布莱希特一样不追求情节,不让观众失去理智。但他进一步将那些有内在联系,而在情节上并没有紧密联系的事件同时搬上舞台,用他自己的话说:"当我在剧院里,一晚上只看到一个戏剧情节,我会感到无聊,会感到趣味索然。但如果第一场是一个情节,第二场是另外一个情节,紧接着第三、第四场又是别的情节,那可是一种愉快和享受。"他认为布莱希特的戏剧是一个一个地向观众提出问题,而他主张"要尽可能多地同时提出许多问题,迫使观众选择"。因而他在70年代大胆地采用了拼贴式戏剧的形式,而在戏剧语言上则尽量简洁,并大量使用比喻、隐喻、象征的手法,因而总体上有时会给人一种极度夸张和荒诞的感觉。例如写为权力之争而互相残杀的《马克白》(1972),反映知识分子的处境,不甘心变成一部"无思想,无痛苦的机器"的《哈姆莱特机器》(1977)等等。最具拼贴式戏剧特点的是《贡德林的一生,普鲁士的弗里德里希、莱辛的睡眠、梦幻、喊叫》,其副标题是《一个可恶的童话》。从该剧的题目就可看出是拼贴式的。剧本的主题是普鲁士军国主义统治下的知识分子的遭遇。采用的史料很真实,但手法夸张、荒诞,语言简洁、锐利,讽刺性很强。全剧分六幕。第一幕写贡德林,他是威廉一世的宫廷枢密顾问,是位教授,普鲁士科学院主席。当着王子弗里德里希的面,威廉一世令普鲁士军官们将贡德林灌醉,然后牵一头狗熊追逐他,以此取乐。当他倒在地上时,又令军官们在他身上撒尿极尽侮辱之能事,同时也要王子这样做,王子不肯,威廉一世认为王子这样的人不配当军官,他告诫王子,对待学者就应该用这种手段。从第二幕到第五幕讲的是威廉一世如何用鲜血及仇恨将原本喜欢文学、哲学、音乐,性格温和的王子培养成一个铁血冷酷的君主。即位后的弗里德里希二世看打仗就像观看一场游戏。他将男人送上战场,又向做寡妇的女人表示哀悼。他将普鲁士变成一座疯人院,把百姓变成呆子或关在笼子里。他自我陶醉,邀请法国的伏尔泰做客。历史上的弗里德里希确实和伏尔泰交上了朋友,他主张"哲学家和君主联盟"。但他的专横并不亚于他的

父亲。第五幕他把伏尔泰带到田间,强迫农民把胡萝卜叫柑桔。他吹笛子就要百姓按他的调子跳舞。第六幕以睡眠、梦幻和喊叫三个层次描述了德国启蒙运动的代表莱辛的一生追求及最后的绝望。剧中还穿插有木偶戏和哑剧的表演,使得作品更为丰富多彩。除了拼贴式的形式,米勒在这阶段的创作还采用象征主义、现实主义等相结合的手法。例如《德国女神在柏林之死》(1977),它涉及到德国历史的过去、现在和未来。1981年米勒发表了《四重奏》,这是一部有关爱情的剧本。1990年完成了《一个幽灵离开欧洲》。此外1992年米勒还发表了《1949年——1991年的五十首诗》。总之,米勒的戏剧以其夸张、荒诞的情节,内含丰富的寓意,深刻的哲理和尖刻的讽刺而正在博得愈来愈多的读者和观众的青睐。

联邦德国文学 在战后德国的东部占领区,回归的流亡作家受到了相当的重视,不少作家在各种文化部门担任要职。但有些坚定的反纳粹并主张社会主义制度的作家并没有去东部占领区,例如阿尔弗雷德·安德施(1914—1980)和瓦尔特·科尔本霍夫(1908—)。他们来到了西部占领区。在一片废墟中,安德施率先于1946年初和科尔本霍夫以及汉斯·凡尔纳·里希特(1908—)一起创办了杂志《呼声》,其副标题是《青年一代的独立刊物》。在这份杂志上发表的许多文章都涉及到社会主义的历史和远景,它们宣传的是"在欧洲开展社会主义实践和人道主义自由互相统一的运动"。这份杂志于1947年3月被美国占领当局撤销了许可证。9月这些编辑和一些志同道合者聚会商讨筹办文学杂志《蝎子》。刊物没有批准出版,但这种聚会的方式却保留了下来,而且自第二次聚会后就按成立的年代命名为"四七社"。从此"四七社"就成为一个没有纲领的、松散的文学团体,被邀请的人可以在会上朗读自己的作品,参加者对作品进行讨论。1950年起设立"四七社文学奖"。此后,"四七社"的聚会就成了推荐作家和作品的场所,也是年轻作家交往的、文学活动的天地。"四七社"的活动到1967年才停止。在20年中,它发掘了许多人才,促进了联邦德国文学的繁荣和发展。诸如伯尔,格拉斯等重要作家的被发现,应该说"四七社"功不可没。

在战争刚结束时,图书的出版受到西方盟国的种种限制。但在联邦德国成立后,这些限制大多被撤销,作家的创作自由受到了宪法的保护。这给作家在社会和政治问题上充当"舆论的警告者"开了绿灯。从此,作家或作家团体常以"民族道德良心"的代表,或个人权利的保护者的身份

向民众或社会发出呼吁、公开信、宣言或批评、警告。另一方面，自从阿登纳上台后，联邦德国的经济发生了巨大变化，由于农业的改组、企业中推行劳资双方共决权，政府对教育、养老金等各种制度实行了改革，致使联邦德国的民众在50年代末过上了物质富裕的生活。人们称这时期（1952年——1956年）为联邦德国的经济奇迹时期。针对那些陶醉于经济奇迹的人们，大多数知识分子却是保持了清醒的头脑，他们对这种由物质决定的生活方式抱"不顺从"的态度。

由于联邦德国实行的是联邦制，各州拥有文化主权，其中包括教育的主权。各州不仅有地方广播台、电视、报纸、杂志，也有私人经营的各种媒体，它们对文学的发展起到了促进作用。"四七社"之所以产生广泛的影响，就与它们及时的积极的报导有关。在那些年代的文学活动中，联邦德国和奥地利、瑞士形成了一个超越国界的共同的文学舆论和文学市场。而民主德国却没有参加。

从诗歌方面来看，在艾希等人的属"废墟文学"的诗歌之后，诗歌已不停留在对人对事的描绘上。那种把诗歌看做是情绪的语言，个人心灵的语言的传统观念逐渐淡化，诗歌变得"昏暗"和"封闭"，变成一种"反思的艺术"。50、60年代以单词或字母排列组成形象或声音的"具体派诗"曾风行过一时。而在1961年柏林墙建立，1963年阿登纳辞职，1965年至1966年发生经济危机一系列事变后，诗歌开始了政治化时期。但到70年代末80年代初又出现了没有形式与主题的诗歌，罗尔夫·迪特尔·布林克曼（1940—1975）的诗集《向西一、二》（1975）就是一例。诗人不想通过他的诗产生什么有意义的内在联系，他的诗不想提示什么背景与原因，诗人只是把诗写出来，就像相片一样展示在读者面前。这时期许多诗歌的内容是表达对物质消费的厌倦以及无聊和空虚感。而且似乎谁都能写诗，因为这些诗往往没有韵脚，没有节奏和音节，只是按诗歌形式排列的散文。用诗人兼评论家哈拉尔德·哈道（1932—　）在《1965年后的德国诗歌》（1985）中所说："不再有前有后，只有同时，只有拼装……它的法则是'什么都行'，'一切都美'。""拼装"一词使人想起某种劳动时的工作方法，一切风格可以同时供人采用，供人组合。谁要写点什么，表达点什么，只要采用现成的东西，进行"拼装"就可以。正因如此，1975年起在联邦德国出现大量诗歌。但多半是放弃灵感，忽视形式和风格的作品。

在这种形势下，老一代的作家汉斯·马格努斯·恩岑斯贝尔格

(1929—)发表了长诗《泰坦尼克的沉没》(1978)。他以反讽的口气谈论今天人类所面临的灾难。这艘巨轮无疑是多种意义上的象征。而另一位作家沃尔夫·比尔曼(1936—)则应用了歌曲的形式道出了四分五裂的德国所带来的痛苦。由于他主张非教条的民主的社会主义而被民主德国取消国籍,当他来到联邦德国后又不满它的政治和社会现实,对他而言东西两个德国都是"流亡地"。在80年代初女诗人乌拉·哈恩(1946—)试图用传统诗歌的方法表达对现代世界的体验。总体来看,这阶段的诗歌似乎没有开辟出新的前景。

在戏剧方面,广播剧日渐确立为一种独立的文学形式。它不像一般戏剧那样依赖冲突,而全部是由语言组成世界。它依靠听众自己的联想来创造出想像中的环境。这种通过耳朵激起想像的文学形式最适合于表达人物的内心深处,因而人们把它称之为"内心舞台"。博歇尔特的《大门之外》之所以获得巨大反响,这也是原因之一。

在小说和其他叙事散文方面,由于工业化、技术化和科学的迅速发展,社会关系的变化,"个性危机"和"个人命运"的主题日显狭隘。反之"集体命运"更能反映出社会的现实。为此分析和反思替代了过去作者对理想社会的建造。现在的小说几乎不去提倡宣传什么明确肯定的东西,相反是对那些已经明确肯定的东西提出怀疑。这在格拉斯、瓦尔泽、伯尔等人的50、60年代的作品中反映得很清楚。而在形式方面,60年代曾兴起过工人文学和纪实文学。随着工业的发达,撰写工人文学的十位作家在多特蒙德市成立了以反映当代工业劳动及其存在的问题为宗旨的"六一社"。1970年又建立"劳工界文学社",提倡写报告文学。此外在70、80年代,联邦德国还兴起了自传性的长篇小说以及用日记或书信方式的记录性作品,而女性作家在这方面尤为突出。

沃尔夫冈·博歇尔特(1921—1947)生于汉堡的一个教师家庭。他曾在书店做过学徒,还短期当过演员。1941年应征入伍。在前线受伤,由于被怀疑自我致伤而被交付纽伦堡监狱,三个月后被释放。但接着因博歇尔特在言谈及信件中犯有"反国家和反党"的罪行而判四个月监禁。1942年至1943年的冬季博歇尔特作为通讯兵在前线服役。后因患有肝病才被允许离开军队,但接着又因开政治玩笑再次被捕,并被判九个月刑期。战争结束后,博歇尔特又当了演员。后任助理导演,终因战时得的疾病而在瑞士的疗养院去世,才活了26岁。

博歇尔特非常喜欢荷尔德林和里尔克的诗歌。17 岁时开始写了一些表现主义风格的诗作。他的最早发表的诗集是《灯、夜、星》(1946),其中包括 14 首抒情诗,反响不大。之后他转向散文体的创作。他的创作时间虽然很短,但他写的短篇小说都是佳作。例如《面包》(1947)写的是战后饥荒时期的一个生活片断。一对结婚已经 39 年的老夫妇,有天夜晚老妇人突然醒来,因为厨房里有声音,她起床去看个究竟,发现老头偷吃了面包,她装得没有看见。老头说,以为厨房出什么事,他进来看看。老妇人说:"我也听见了什么。"然后两人若无其事地回到卧室。第二天晚上,她分给他四片面包,平时每人三片。她说:"我吃这面包消化不了。你多吃一片吧,我消化不好。"老头把头埋在盘子上,他没有抬头。这篇小说写得平静、简练,没有一点多余的话。虽然截取的面很窄小,但却具有深度,因为在平淡的事件的表层下展示出了那时期的饥饿状况。饥饿使老头 39 年来首次撒了谎,而第二天他表现出的羞愧又如此令人感动。有评论家说,这篇小小的故事可以使许多有关战后饥荒的评述相形见绌。博歇尔特的短篇小说还有《蒲公英》(1947)、《在这个星期二》(1947)等。

博歇尔特最为成功而且产生巨大影响的作品是剧本《大门之外》(1947)。这部作品最初在汉堡电台播出,立即引起轰动,听众的来信像雪片那样飞来。其原因是由于这个剧中的主人公的遭遇,以及他的思想感受正是当时战后千百万青年人的一面镜子。那些从战场归来,几乎为战争所毁的一代人,在主人公贝克曼身上找到了自己。剧情是这样的:从战场回来的士兵贝克曼失去了一条腿,回家发现妻子已属别人,他想自杀,但没有成功。他找他在部队时的上校,要和他清算战争的罪责,但受到嘲笑。他找剧场经理要求一份工作,但经理告诉他,当前的观众不需要反映真实的演出。他来到父母家,但父母由于反对过犹太人,纳粹失败后,父亲失业,又拿不到养老金,已双双以煤气自杀。至此所有的大门都对贝克曼是关上的,他只能留在"大门之外"。实际上贝克曼这一代人既是牺牲者,同时也是犯罪者,用贝克曼的话来说,"当我们是孩提时,他们就发动了战争。长大一点时,他们给我们津津乐道地讲战争。当我们长得更大一点时,他们又为我们计划了打仗,把我们送上战场。……没有人跟我们说过,你们是走向地狱。"而在战后,"现在他们坐在自己的家门里。他们把门紧紧关上,而我们则站在门的外边。"贝克曼一代的青年人深深感到他们是被老一辈人出卖了,他们"既当杀人犯,又被别人所谋害"。因而当

他们从前线回来时，“从外表上看，酷似在田地里驱赶鸟的稻草人(有时夜间也用来吓唬人)，而内心深处——也是如此”。这部剧本采用的是分段形式，由主人公把各段串在一起，每段具有独立性。博歇尔特在这部剧本中使用了表现主义、超现实主义、象征主义等各种手法。主人公自始至终处于一种神思恍惚状态，经常从心底深处发出呐喊。作者让真实的人物与象征性的人物(打着饱嗝的殡仪馆老板——死神，哭泣着的、再无人相信的老人——上帝)与虚拟化的人物(易北河女神)，还有代表主人公自身的另一面的“第三者”同时登上舞台。作者让现实与梦幻交织在一起，使一个回家了却又无家可归的受骗上当的青年，在雨夜中，在街上发出震撼人心的控诉和抗议。

1945年战争结束后，在一年半的时间里德国的青年正如作家恩斯特·施纳贝尔(1913—)所说，他们沉默不言，对一切都保持沉默，而现在沃尔夫冈·博歇尔特终于说话了。他代表年轻人发出了悲愤的喊声。正如博歇尔特所宣布的“我们是否定者。不过我们的否定不是出于绝望。我们的否定是一种抗议。……因为我们必须在虚无中重新建立起肯定。”《大门之外》激起了如此强烈的反响，国内几乎所有剧院都改编演出，还拍成电影，(改名《四七年的爱》)。它成为战后废墟文学的一部重要代表作。

贡特·艾希(1907—1972)的父亲原为农庄管理员，后来开设税务法律事务所。从1925年至1931年艾希先后在柏林大学、莱比锡大学攻读汉学和法律。1932年开始专事文学创作，居住在柏林、德累斯顿和巴黎等城市。1939年被征入伍，不久被美军俘虏。1946年获释回国，定居在巴伐利亚州。1947年参予了“四七社”的创建工作，并获得了“四七社”的第一届文学奖。60年代他曾游历印度、日本、加拿大、美国及非洲等地。1963年移居奥地利，他的夫人是奥地利女作家艾兴格(1921—)。1972年他于萨尔茨堡去世。

艾希是位诗人，剧作家。他最早的诗作用的笔名是艾里希·贡特。直到1930年才用本名。这些诗散见于一些文学杂志。纳粹一上台，他就停止写作。直到1948年才出版了他的第一部诗集《偏僻的农庄》。次年又发表《地铁》。1955年出版的《雨的讯息》是艾希创作风格变化的分界石。在这之前，他的诗歌语言朴实，形象生动，言简意赅，在形式上接近传统诗，大多押韵，用的是抑扬格，诗行、诗节都很规范，使用古典气息很浓的传统意象。从中人们可以感受到德国浪漫派诗人对他的影响。在有些诗

作中还不时可以看到中国古诗的风格。艾希在 1949 年至 1951 年间还翻译了 90 首中国唐宋时代的诗。他曾说过，他觉得诗歌很像中国的符号文字。在汉字中，意思不通过字母或声音，而是通过图像表达出来，因而一个中文的符号就是一首诗，非常简明扼要。随着艾希生活经历的变化，他的诗歌风格逐渐出现变化，最先引起人们注意的是 1946 年他在美国战俘营里写的一首完全以实实在在的物品为内容的《盘点》：

这是我的帽子，
这是我的外套，
这里是我的剃须工具，
它装在麻布袋里。

一个罐头盒，
是我的盘子和杯子，
在它的白铁皮上，
我已刻上了名字。

全诗一共七段，每段四行，不押韵，每段由主人公，一个战俘数出他仅有的少得可怜的财产，其中他最心爱的是一段铅笔芯，因为用它可以在白天记下他夜晚想好的诗句。而最为令人垂涎的是一枚钉子，他藏起来用它刻字。这首诗可以说简单到了极至，全篇通读起来很难找到一个可以省略的词，更难找到任何的形容词。而作品正是通过主人公点算一件件最必要的日常生活用品，让读者想像出一个战俘的全部生活内容和他的体验。这里完全抛弃了激情，不论是语言、内容或构思把非必需的东西排除得一干二净，只剩下客观地清点出的物品，这样的风格有人把它称做纯现实主义。但不管怎样，它确是与德国传统的诗歌写作大相径庭。显然它更接近现实，更接近生活。而艾希所使用的那种简单得不能再简单的词句也正是 40 年代"一切从零开始"的文学状态的反映。经过纳粹十多年的统治，德国的语言被弄得一团糟，充塞了谎话、大话、黑话。对此进行清理，用里希特的话说，要"从最简单的词句开始"。而艾希的这首诗正是不折不扣地做到了这一点，因而它也就成了当时"废墟文学"在诗歌方面的代表作。

在创作《雨的讯息》的阶段，正如艾希自己所言，他是“迟到的表现主义者和自然抒情诗人”。这里所谓的自然抒情诗人不是传统意义上寓情于景，以景抒情的那一类诗人，而是怀着对世界文明的深层危机意识，试图在诗的语言中拯救已失去的现实世界的诗人。他们视自然为统一完整的世界，将自然看做是超乎人类之上的更高一层的生命秩序。因为在这里人不再是衡量一切的唯一标准，仅仅是某种自然的造物而已。在艾希的自然诗中，自然是一个神奇的体验物，诗人常常从中聆听自然的“原语言”(Ursprache)的秘密。在这方面，诗集中的《夏日的结束》最具代表性：没有树的安慰，谁还想活着！／多好啊，树木也会死亡！／桃子收获了，李子也在着色，／与此同时，时间在桥拱下面呼啸而过。全诗共12行，从形式上看已是属于现代诗，没有用韵，没有诗格和音步，音节不等。这首诗表达的是瞬间即逝的生活。自然界中的树木、果实、树叶等都逃不了死亡的法则，但它们对此却泰然处之，它们没有死亡意识，因而毫无不安之感。为此一些因死亡而感到绝望的人可以从中得到安慰。艾希这一时期的作品中常常凸现这种对自然界的认同感，诗人把自然界看做是残破的现实世界的对立面。

在《雨的讯息》之后，他的诗风又有了变化。这之前，他的诗作往往带有忧郁和神秘的气息，而之后，不仅传统诗歌的风格愈来愈少，诗韵、诗格、音步不复存在，代之而起的是新造的语言密码和符号，音律是不和谐的，想像是超现实主义的，而且一扫忧郁的情绪，甚至对自然界不再认同。在1968年至1972年陆续出版的《燕泥集》中，他竟然将自己的自然诗贬作“永远的鹦鹉学舌般的自然秘密”。《燕泥集》是艾希后期最重要的作品，它由许多简短的，但内涵却颇深的格言体文句所组成，是采用蒙太奇手法的语言的素描。很难将它归为某种文学类别，也正因为如此，艾希得到了“文学无政府主义”的雅号。

艾希同时也是位杰出的广播剧作家。他的广播剧常常跨越时空，将现实和梦幻交织在一起。1953年完成的《维泰波的少女们》就是一例。剧中的主人公是70岁的犹太首饰工和他的17岁孙女，俩人躲藏在柏林的一所公寓里整整三年，如同生活在墓穴里。一日报载一群来自维泰波的少女误入古罗马的一个地下墓穴，正在等待救援，他们见到这条新闻后就开始进入梦幻：孙女成了其中的一个少女，而爷爷则成了少女们的教师，他们一旦被人发现就能获救。而现实中，祖孙俩若被发现就有生命危

险，于是希望的梦和恐惧的梦就交织在一起。1957年的《真主有一百个名字》叙述一个商人从平凡的小事开始领悟到生活的真理的故事。艾希还写有《我的七个年轻朋友》(1960)等广播剧。这种二战后刚兴起的广播剧反映的都是人物的内心世界，因而只适合广播而不适合作为舞台剧本。当它们被印成书时，艾希对原来的文本作了修改。

贡特·魏森博恩(1902—1969)出生在商人家庭。大学期间攻读日耳曼语言文学、医学和哲学。1935年流亡美国，在纽约任记者。1937年回到柏林，一面任剧院顾问，一面从事地下反法西斯斗争。1941年至1942年为大德意志电台撰稿人。1942年以"叛国罪"被捕并判终身监禁。1945年为苏军解放，不久回柏林，参与创建黑勃尔剧院，后任戏剧顾问。1951年迁居汉堡并任汉堡剧院顾问。1956年和1961年两次访问亚洲国家，来过中国。1964年移居西柏林。1969年去世。

魏森博恩最初发表的是剧本《潜水艇S4》(1928)，主题是反战。剧本以表现主义的手法描述了六名美国士兵在潜水艇里窒息死亡的事件。剧本在15个剧院演出，获得很大成功。1930年起魏森博恩成为专业作家。1931年和布莱希特合作把高尔基的《母亲》改编成剧本。法西斯上台后，他的作品被焚烧和禁止，他就改用克里斯蒂安·蒙克的笔名继续写作。1935年完成剧本《诺依贝尔夫人》，主人公是德国女演员卡洛琳纳·诺依贝尔(1697—1760)，她曾为建立一种不同于高特舍德的戏剧流派作出了努力。同年完成的还有《法诺姑娘》，这是部描写渔民爱情的长篇小说。在战后，他以自己的经历为题材写出了《地下工作者》(1945)。这个剧本写的是在法西斯统治期间，青年瓦尔特加入了一个地下小组，但他与女介绍人丽尔的爱情引起了小组成员的怀疑，他们以为瓦尔特是纳粹派来的密探，对他进行威胁。一次瓦尔特被盖世太保发现，为保全组织，他选择了自我牺牲的道路，被敌人在追赶时打死。他的作品不论是剧本还是小说，其基本主题是反法西斯和反战。1948年出版的《回忆录》和根据里卡达·胡赫收集的资料撰写的《无声的起义》(1953)，都真实地反映了德国人民对法西斯的艰难斗争。而剧本《两个天使下车》(1955)则借两个火星人对于地球上的扩军备战和战争情况的观察表达了作者的反战立场。1958年的《哥亭根大合唱》是一出反对原子武器为主题的歌舞剧。歌颂了18位科学家反对原子备战。次年出版的剧本《马卡巴一家》写的是一个演员全家遭到原子实验场危害的故事。

魏森博恩在访问中国后，创作了广播剧《扬子江》(1958)和散文集《扬子江畔的巨人站起来了》(1958)。他还曾改编中国古典戏曲《十五贯》(1959)，该剧在汉堡上演过。

马丁·瓦尔泽(1927—)出生于旅店主家庭。17岁时应征入伍。战后在大学攻读文艺理论、哲学和历史。1951年以研究卡夫卡的论文获博士学位。大学毕业后在电台、电视台任导演。1947年开始发表作品。1957年起成为专业作家。1958年—1977年间曾先后去美国、苏联、英国、日本等国家访问，曾在美国多所大学讲课。他的作品获得"四七社"、黑塞、霍普特曼、毕希纳等多种文学奖。

瓦尔泽的早期作品深受卡夫卡影响。如广播剧《外面》(1953)、短篇小说集《屋上一飞机》(1955)等，情节离奇，但语言却非常简单。真正首次显示瓦尔泽独特写作风格的是长篇小说《菲利普斯堡的几桩婚姻》(1957)和《间歇》(1960)。前者描写在战后"经济奇迹"时期，上流社会的人欲横流现象。主人公博伊曼是个出身低微，大学新闻系的毕业生。他一心要想进入上流社会，在女友安妮的帮助下，他终于如愿以偿，结识了上流社会中许多人物和家庭。其中的妇科医生因有情妇而使妻子自杀身亡。律师阿尔温因对妇科医生的情妇想入非非而出了车祸，葬送了自己的前程。就连主人公博伊曼也瞒着安妮和杂志社的女秘书同居。全书通过不同家庭的婚姻爱情状况展示了这一时期德国上流社会的道德危机。而《间歇》则从另一个角度批判这个社会。这部小说有九百页之多。作者选择了"代理人"作为小说的主人公。因为这样的角色在资本主义的经济制度中是一个重要环节。作为"代理人"，他介绍人购买产品，从中可以获得回扣。若逢竞争激烈，"代理人"的作用就更为重要。用瓦尔泽的话说："没有代理人，经济就无法运转；因为生产多于需求，销售就比生产更重要。"而代理人必须要面对不断变化的形势，因而他不得不不断变换扮演的角色，在这种形势下，"代理人"是否还能保持自己的个性，就成为一个尖锐的问题。小说的主人公得的胃病可以说明"代理"身份在他心灵和精神上所引起的强烈冲突。小说的情节很简单：代理人克里斯特莱茵因胃肿瘤开刀后回家。虽然他曾因推销走遍全国，而现在，老板却撤销了他的代理权，因而他必须另谋出路。通过私人关系，他终于在一家国际性大公司找到一个推销专家的职位，不久他被派往纽约总公司，被培养成"商品人为老化"专家，因为商品"老化"得快，新商品也就销得更快。克里斯特莱茵

得到这个职位后，可谓青云直上，但三个季度后，他不得不再次因胃病而开刀。整部小说就这样通过克里斯特莱茵这个人物的观察、感受、联想和回忆，向读者展示出了这个"经济奇迹"时期的社会风貌。但发人深省的是克里斯特莱茵在其中并不是一个能看透一切并与社会保持距离或远离社会的人物，相反，他对这个社会是顺从的。瓦尔泽这部作品的成功之处就在于深刻表现了在广大阶层中那种顺从和适应社会规范的意识。人们就像克里斯特莱茵一样愿意成为这个富裕社会的一员，而且愿意也善于在这个社会大舞台上扮演各种角色。瓦尔泽巧妙地，也不无讽刺意味地用"保护色"作为第一章的标题。作为代理人，主人公不得不时刻改变自己，以适应新发展和新领域，而一再生病正是为心甘情愿和被迫适应这个社会而付出的代价。《间歇》这个标题的意思是指主人公正处在生活的中间阶段，同时也是指对一个前景已经确定但尚未走完全程，处于阶段性的社会的总结。语言中的那些矛盾、反讽和视角的断裂是小说的重要语言特点。尽管小说发表后，有关它的篇幅之长短和作者对细节的热衷引起了争论，但有一点是确定的，读者从中心人物的内心视野会看到当时整个社会的全景。

在《间歇》之后，瓦尔泽又创作了长篇小说《克里斯特莱茵三部曲》，包括《半生》(1960)、《独角兽》(1966)及《堕落》(1973)。反映在资本主义福利社会的竞争法则下，一个知识分子的大起大落，最后走向自我毁灭的残酷现实。完成于1976年的《爱的彼岸》写的是资本主义社会下小人物的悲惨命运。1978年出版的中篇小说《一匹在逃的马》是瓦尔泽写得最为成熟的作品。主人公是两个分离23年的朋友，他们偶然相遇，哈尔姆性格孤独，对一切都采取消极态度，布克却看起来乐观开朗，但实际上也是个失意人。他觉得生活就像一匹奔跑的马，很难驾驭，内心也十分苦闷。这部小说向读者充分展示了知识分子的内心思想活动，他们在这个社会里所感受到的苦闷。

瓦尔泽也写剧本，代表作有《橡树与安哥拉》(1962)、《黑天鹅》(1964)等。他在戏剧表现手法上采用布莱希特的叙事剧方式。有时戏剧情节有些荒诞，但却因而造成了陌生化效果，引起读者的思考。例如1963年出版的《超过常人大小的克洛特先生》讲的是一位大富翁，他厌倦了富裕的生活，要求别人将他杀死，但谁也不愿干这件事，即连清贫的旅店仆人也不干。这个看来有悖常理的要求是对这个腐朽社会强有力的嘲讽。

《爱的表白》是瓦尔泽发表于1983年的散文集。关于爱的寻求在瓦尔泽所有的作品中,都扮演了一个既严肃又有趣的角色。它使作家的行文富有热情,这正是许多当代作家所缺少的。瓦尔泽是这样一位作家,他写当代复杂多变的生活和人的各种难以捉摸的心态,却每个人都能读懂,他诙谐却没有玩世不恭,他使人感动却不叫人落泪。他被批评界公认是一位有深刻洞察力和有非凡艺术才华的作家,同时他又拥有广泛的读者群。

乌维·约翰逊(1934—1984)出生于农民家庭。1952年至1956年在罗斯托克和莱比锡大学攻读日耳曼语言文学。1959年移居西柏林并成为职业作家。参加"四七社"的活动。他曾获得毕希纳、托马斯·曼等多种文学奖。约翰逊在民主德国时期已开始创作,但未能出版。直到移居联邦德国后才发表第一部作品《对雅谷布的各种揣测》(1959)。主人公雅谷布在民主德国一个车站工作,是个有经验的、可靠的调度员,但一天他却被一列火车压死。是由于不小心,还是自杀,还是其他什么原因,成了一个谜。作者把解谜的任务交给了读者。作者让最熟悉死者的人出来,根据他们对雅谷布的认识提出各种不同的推测。于是围绕雅谷布的谈话、内心独白或是直接叙述构成了一个错综复杂的网络。每个人都从自己的角度提供了对雅谷布的生活经历、四周环境,甚至包括发生政治性的"匈牙利事件"时的情况。从中读者可以获悉:雅谷布有一个从民主德国去联邦德国的女友;民主德国有一个由知识分子组成的反对派组织;民主德国安全部的工作人员的活动和雅谷布有关系等。其中很重要的一点是雅谷布不关心政治,他对工作的极端负责态度并不是出于政治观念,也不是效忠国家,而是由于他认为工作有意义。雅谷布虽热爱在西部的女友,但却对那里的生活也倍感失望。他去了西部,不久就又回到了东部,而且就在回来的那天神秘地死去了。在有关"雅谷布经历简介"中有两句话也许是至关重要的:"他在西部感到陌生,在东部感到不再是家乡。"雅谷布之死最后仍是一个"不解之谜"是作者的故意安排,他要求读者自己去思考,他要读者的主动精神发挥到极致。读这部难懂的小说,人们必须自己把各个不同叙事层次上发生的事件连系起来,然后得出自己的分析和结论。有人称这部"结尾开放"性的小说为"非亚里士多德小说",和布莱希特的叙事剧那样具有重大意义。为此有人称这部小说是"伟大的文学事件和政治事件"。说是政治事件是因为小说的主题涉及到德国的分裂以及分

裂对生活在东西两边的人所造成的后果，而更重要的是作者在处理这样的主题时超越了盛行的政治对峙的思想，隐隐地显示出一种希望：人们能有一个自决地、充实地生活的社会，也即能有一个真正尊重人的人道的社会。

1961年约翰逊发表了长篇小说《关于阿希姆的第三本书》。主人公阿希姆是人民议会议员，是民主德国著名的自行车运动员，关于他的生活道路已出了两本书。联邦德国体育记者卡尔施通过女友结识了阿希姆，准备为他写第三本书。民主德国有一家出版社很支持他的这一计划，希望他能写出这个"象征着力量和国家未来"的人物。但由于两个德国在思想意识上的分歧，卡尔施对阿希姆的采访终于无法再进行下去不得不放弃写第三本书的计划。小说再次描写了分裂后的两个德国的现状及其造成的问题。《两种观点》(1965)写的也是两个德国的问题。这部长篇小说写的是联邦德国的一位摄影记者与民主德国的一位女护士在柏林相识，产生了爱情。1961年由于柏林墙的建立阻碍了他们的交往，但却增强了他们一起生活的决心，护士终于在记者的帮助下逃奔西区。但由于两人对生活、工作、世界等各个方面的看法格格不入，最后，终于走上了分开的道路。

约翰逊作品的基调是两个德国。但事实上他一直在追寻的显然既不是民主德国，也不是联邦德国。在《周年纪念日》(1970—1983)一书中就能看到这种迹象。这部长篇小说的女主人公克雷斯帕尔50年代由民主德国来到纽约，在一家银行当译员。她常常向十岁的女儿讲述德国的历史，她一直在寻求自己的国家，它不是民主德国，也不是联邦德国，也不是美国的社会。这个主题不得不使人们想到约翰逊在第一部关于雅谷布的小说中所论及的东西部德国都已不再是自己家乡的观点。约翰逊本人生活的最后十年就是在孤独和精神危机之中度过的。

马克斯·封·台尔·格吕恩(1926—　)出生于一个鞋匠家庭。毕业于商业学校。第二次世界大战时被征入伍，曾为美军所俘。他在美国居住到1947年才回国。此后当过建筑工人、矿工和火车司机。他是"六一社"的创建人之一，是国际笔会联邦德国的中心成员。他不仅是个善写工人的小说作家，同时也是个广播剧、电视剧作家。他的作品大多取材于自己的亲身经历，反映的是联邦德国的劳工世界，尤其是工人的生活境况。开始主要写的是有关矿工的情况。

最初的长篇小说《鬼火和火》(1963)一发表就引起了人们对于工人文学的重视。该书以“经济奇迹”为背景，写的是在劳动过程中工人受到的剥削，人际关系的毁坏等情节。全书将劳动环境的精确描绘和富有表现力的文学激情融为一体。这部作品的出版使工人文学在文学市场上取得了突破。

1973年发表的长篇小说《坎坷人生》写的也是劳资矛盾。其中的主人公迈瓦尔特是马斯曼公司的分厂工人，他偶然发现经理室装有用来窃听工人之间谈话的装置，并设法拿到了谈话记录。于是在圣诞节的庆祝会上，他当众揭露了厂方的这一卑劣行径并当场责问经理。此事轰动全厂。迈瓦尔特在工人的支持下把此事反映给了区工会领导。不久，经理被调走。但新上任的经理却动用刑事警察企图叫迈瓦尔特交出谈话记录，同时宣布解雇迈瓦尔特。但工人们团结一致，组织罢工和示威游行，致使劳工法庭出面迫使厂方收回对迈瓦尔特的解雇。迈瓦尔特则要求厂方还要作出公开的道歉。格吕恩的作品基本立足于现实主义，但有意识地使之接近文献文学，另一方面也很重视夸张和添枝加叶，这样有利于引起广泛的社会反响。

汉斯·贡特·瓦尔拉夫(1942—　)生于科隆的一个工人家庭。中学毕业后曾做过书店学徒。后在许多家大工厂当工人。是“六一社”的成员。经常著文报道工人的生活，反映他们的疾苦。1966年他发表了报告文学集《我们需要你》揭露了企业主对工人的剥削状况，对所谓的富裕社会作了剖析，引起极大反响。1970年瓦尔拉夫又完成报告文学集《十三篇不受欢迎的报道》，该作品反映的面较广，不仅有社会现实中的非人道现象，有关民主的问题，甚至包括有康采恩内部建立秘密部队以及科研机关研制化学细菌武器等诸多不为人知的内幕。1974年瓦尔拉夫到希腊参加反军事独裁的斗争，因而曾经被逮捕。次年根据这段经历又写成报告文学《我们邻国的法西斯》。1976年瓦尔拉夫伪装成军火商代理人，与葡萄牙前总统秘密接触，然后及时地根据录音记录等材料写出报告文学《揭露一个阴谋》(1976)，从而使葡萄牙避免了一次右派政变。

瓦尔拉夫为取得第一手材料，经常有惊人之举。他甚至改变容貌及姓名伪装成各种人员，混入工厂企业、报社、社团之内。然后把自己的亲眼所见、观察及体验到的与自己掌握的文献材料结合起来写出纪实性极强的作品。1977年他经过乔装打扮混入汉堡的《图片报》社工作，同年就

写出《伪装者——在〈图片报〉工作的汉斯·艾塞》，揭露了《图片报》的一些耸人听闻的内幕，引起轰动，从而受到汉堡地方的起诉。随后他又化装成土耳其人来到工厂干活，亲尝了土耳其人所遭到的不公平的遭遇，写出报告文学《最底层》(1985)。瓦尔拉夫的作品以提供事实、语言朴实见长，它们的目的是激励或号召人们采取行动。用瓦尔拉夫自己的话说："我们的成就不应反映在文艺副刊的书评之中，我认为，我们的倡议、修正和反抗——简而言之，我们的成效——应该反映在实践之中。"

君特·格拉斯(1927—)在德国文坛和政界是闻名遐尔的人物。使他在文坛上出名的作品当首推他在 1959 年发表的长篇小说《铁皮鼓》。不过他走上文学道路的时间却要早得多，而且是从写诗开始的。

1955 年他写的诗歌获南德意志电台的创作奖，而后被邀请参加"四七社"的活动并获得"四七社"奖。1956 年出版的《风信鸡的长处》是他早期诗歌的结集。他的诗歌富于激情，颇多想像丰富的文字游戏。他自己曾经说过他的诗歌深受里尔克、林格尔纳茨(1883—1934)和洛尔卡的影响。1960 年他又出版了诗集《三角轨道》。他的第三本诗集是有关政治题材的《盘问》(1967)。在他的诗集中均有他自己所绘的插图。虽说他的诗歌并没有赢得很多读者，但他自己颇为看重，一直坚持诗歌创作。从 70 年代后期开始他的文学创作还尝试把诗歌和小说这两种不同的文学体裁结合起来。在他的小说《比目鱼》(1977)和《母老鼠》(1986)中均有很长篇幅的诗歌。

在格拉斯的创作中还有许多剧本，主要有《洪水》(1957)、《恶厨师》(1961)和《平民试验起义》(1966)等。他的早期剧作受荒诞派戏剧影响较深。

以《铁皮鼓》为小说创作的发端，格拉斯又相继发表了《猫与鼠》(1961)和《非人的岁月》(1963)。这三部小说后来通称为"但泽三部曲"，因为这些小说的主要故事情节均发生在但泽地区。但泽是格拉斯的故乡，他的父亲是德籍商人，母亲是波兰人。但泽这个城市数世纪来缠结着德国与波兰、日耳曼与斯拉夫民族的恩恩怨怨：该城初为斯拉夫人建立的城镇，1793 年被普鲁士占领改名为但泽，1919 年—1939 年依凡尔赛和约规定为自由市，由波兰行使管辖权，二次大战中为德国所占领，战后重归波兰又改名为格但斯克。世代居住在那里的德国人被驱逐返回德国。在剖析格拉斯的这三部作品时，无疑他的家庭和上述历史、地域背景是颇为

重要的。

格拉斯的成名作之所以叫《铁皮鼓》是因为小说主人公奥斯卡·马策拉特终生与一只儿童铁皮鼓形影不离。他于1924年降生在但泽的一个市民家庭。他用敲鼓表现他的感情和思想,他唱歌能震碎四周的玻璃。奥斯卡还拥有种种特异功能;他出生后就能智力超常地像成人般地观察、分析世界;为了不与成人世界沆瀣一气,他能凭借自己的意志使自己在三岁时停止成长,因而成了一个侏儒。这一分为三部46章的小说大部分以第一人称倒叙手法,通过奥斯卡不平凡的经历反映了1924年至1954年这个时期以但泽为中心的德国社会现实。小说主人公亲眼目睹法西斯在但泽兴起、猖狂发展的情况,他经历了第二次世界大战和战后最初的那些年头。如果说,奥斯卡以停止发育成长拒绝"成人世界",那么对社会现实中他所憎恨的种种具体事件,他则是通过击鼓来表示他的抗议。如小说描写了奥斯卡如何在法西斯的集会上用力敲鼓使发言者惊骇口吃讲不出话来。

当然,格拉斯所塑造的并非是一个英雄人物,而是一个"反英雄",一个弄臣式的人物。这不仅是因为奥斯卡在外形上是一个弄臣式的侏儒,更主要的是因为他自己的所作所为。奥斯卡通过阅读歌德等作家的作品洞悉了社会,同时知晓了性的神奇作用。对他母亲的去世他是难逃其咎的,他使得其中有一个可能是他父亲的两个男人离开人世,他与后来成为他岳母的女人生了一个孩子。在战争期间他是前线杂技团的演员,战后他当过石匠、裸体模特儿、爵士乐队鼓手。他成为富翁后却感到无聊,最后甘愿受朋友的摆布被指控为杀人犯并因此被送进精神病院。

《铁皮鼓》的成功之处在于,奥斯卡的形象既借鉴德国文学史上流浪汉小说的传统又不囿于这种传统。格拉斯通过奥斯卡这个形象为自己创造了一个小说叙述的独特视角。恰恰是在总体上显得荒谬的若干设定的框架内,奥斯卡就既是这个社会的成员(市民家庭的儿子、前线杂技团的演员、石匠……),又不是这个社会的成员("拒绝成人世界"、拥有特异功能),这就使他或多或少处在一个局外人的地位上。通过这样的独特视角,格拉斯以惊世骇俗的笔触描绘了那个时期德国的种种社会真实。格拉斯的这部小说获得很大成功,1979年被改编成电影,获得戛纳电影节的金棕榈奖。

《铁皮鼓》中的主人公奥斯卡是一个侏儒,而在中篇小说《猫与鼠》中

的主人公约阿希姆·马尔克——二战期间但泽中学的一个中学生，则有一个特大的喉结。他在说话、吃饭、吞咽时喉结就像一只老鼠那样跳动，特别引人注目并每每遭到人们的嘲笑。小说开始的情节就颇具象征意义：在球场，同学把一只猫放在昏昏欲睡的马尔克特那大喉结上，猫把喉结当成一只老鼠。小说所以叫《猫与鼠》就缘起于此。在小说中，"老鼠"不仅生动形象地表明了主人公的体态特征，"老鼠"更成了主人公的代称，并进而象征着社会上有着各式各样特征或种种缺陷的个人。而猫的天职就在于捕杀老鼠，它永远凌驾于老鼠之上。作者用"猫"来比喻当时的社会。

该小说通过 13 个独立但又相互关连的章节描述了马尔克如何一而再再而三地试图掩盖自己的外表缺陷，转移人们的视线。有一次在一艘报废的扫雷艇上，为了掩盖自己的缺陷又为了炫耀，他在脖子上挂着螺丝刀、勋章和圣母像，在同学面前表演他高超的潜水动作。但他因偷他人的勋章而被学校开除。而当他在部队服役获得货真价实的勋章想挂着它回母校作报告为自己挽回影响时，他又遭到校长的拒绝，他绝望地消失在那艘报废的扫雷艇上。他的身体很弱，为了赢得社会的承认，他处处勉为其难。如他在表演高难潜水动作时，使出了吃奶的力气。作品着重刻画他的这些动作的僵硬和不自然，试图表明，为了获得社会的承认，马尔克是以"自我异化"为代价的。一直到最后，他也没有得到社会的承认，满口纳粹套话的中学校长拒绝他在学校作报告，导致了他悲惨的结局。

长篇小说《非人的岁月》共分三部，分别由小说主人公阿姆塞尔、布鲁尼斯和马特恩三人讲述。阿姆塞尔和马特恩是同学，拜为兄弟。布鲁尼斯是他们上中学时的青年教师，因趣味相投，三个人遂成为好友。

阿姆塞尔有一半犹太血统，他有艺术才能，喜欢扎驱鸟的稻草人。马特恩是一个身强力壮、头脑简单却有正义感的人，而布鲁尼斯则是一个思想进步的青年知识分子。他收养的小姑娘燕妮是吉卜赛人的后代。纳粹占领但泽后，布鲁尼斯受到迫害，在集中营中被折磨至死。阿姆塞尔和燕妮则因血统而受到酷刑和侮辱。法西斯分子的借口是他们把纳粹军服穿在稻草人身上。马特恩曾参加党卫军，因看到朋友受迫害而产生强烈不满，从而被投入苦役营，后在上前线时投奔了盟军。战后，马特恩决心为朋友报仇，而当时的社会却对罪行累累的纳粹分子网开一面，马特恩就走上了个人复仇的道路。在这部小说中，格拉斯以多侧面的视角，描述并揭露了在"非人的岁月"中法西斯的罪恶，表达了对战后联邦德国社会姑息

纳粹分子的不满。

在前面提到的《比目鱼》和《母老鼠》等长篇小说中，除了加进很长篇幅的诗歌外，另一个特点是强烈表现了作者中间偏左的政治倾向。格拉斯是德国社会民主党的成员，他是一个在政治舞台上很活跃的作家。他的《但泽三部曲》对战后的阿登纳时代有所抨击。也就是在写作《三部曲》的同一时间里，他坚决站在德国社会民主党一边，为社会民主党的竞选做过许多宣传鼓吹工作。此外，他支持女权运动，主张保护世界的生态平衡。格拉斯是既在文学舞台，又在政治舞台上留下印迹的人。

西格弗里德·伦茨(1926—)出生于东普鲁士吕克的一个官吏家庭，二次大战末期曾在纳粹海军服役。战后在汉堡上大学。50 年代开始，他长期生活工作在汉堡。伦茨以撰写充满幽默情趣、情节发生在二次大战前后并带有浓郁地域特色的小说而著称。除小说外，他还写剧本和广播剧。他最有名的作品是发表于 1968 年的长篇小说《德语课》。由于这部小说的成功使他得以跻身于战后联邦德国著名作家的行列。

1955 年发表的短篇小说集《苏莱肯村曾经如此多情》是他的最有代表性、最出色的乡土文学作品。伦茨的故乡吕克位于东普鲁士狭长地带——马祖里地区，因而《苏莱肯村曾经如此多情》也被称为马祖里小说集。伦茨把他的这部由 20 个短篇小说所构成的集子称之为对他的故乡马祖里的爱情宣言，对马祖里人心灵的探索。作者娓娓讲述他在青少年时代所听到的有关伐木工、农民、渔夫、小手工业工人等芸芸众生的或平淡或离奇的故事，诸如剪羊毛、挖泥炭、月光对土豆成长的影响、读书成瘾的农村智囊人物舍斯、马诺阿叔叔耐人寻味的去世等等。小说刻画了马祖里人饶有趣味的特性：他们机智、狡黠却又木讷，他们柔情绵绵又不洒脱，他们超乎寻常的耐心使人感动。作者尤其强调了马祖里人世代相传的与世无争、和睦相处、心宁不躁等品格，突出了他们这种品格的静穆之美。然而不管他们如何没有历史观念，如何耐心，流淌的时光仍然影响了他们，书中反映的窄轨铁路的铺设就是一个明证。当然，诚如作者在该书后记中所说的那样，这个四周布满沼泽、荒野、湖泊和森林的苏莱肯村是作者的艺术创造。"我这里所写的只是我的马祖里，我的村庄苏莱肯。"

如果要用一句话来概括伦茨的长篇小说《德语课》的中心思想的话，那就是：每个人该如何忠于职守、履行义务？《德语课》的故事发生在 1954 年，汉堡一教养所的少年犯西吉在单人囚室中被罚写一篇题为《履

行义务的喜悦》的作文。于是他回忆起他的在穷乡僻壤当警察的父亲耶普森在纳粹时期如何严格执行纳粹的命令，监视当地的一个画家南森，禁止他作画，没收销毁他的作品。而画家本人曾是警察的好友并有救命之恩。战后，英军曾把耶普森抓走，三个月后他仍回村里任原职。时代发生了根本变化，然而他不能适应这种变化。像走惯了的钟摆那样停不下来，他仍按以前的习惯行事，仍一如继往地“忠于职守”。虽说不准画家作画的禁令早已无效，然而当他发现画稿时，又一次情不自禁地把画烧掉。

与父亲不同，西吉以前力图保护画家创作的画稿，他曾把画稿藏在一座废弃磨坊的“密室”里。由于父亲一再烧画，他藏画的磨坊也曾着过火，因此西吉在精神上就处在一种病态的恐惧之中：老是觉得南森的画不安全，需要由他保护起来。就像他的父亲那样，他也适应不了这种新的变化，只不过这种不适应是在相反的方向上。尽管南森的画已不再需要他去保护，他仍继续偷藏画家的画，甚至去偷画家的画展上的画。这样，他就被送进教养所。一次，他在德语课上作文交了白卷，于是他被罚写前述命题作文，从而接上了开头的故事。

作者通过塑造警察耶普森这个病态地忠于职守、错误地履行义务的形象指出，如果国家违背了本身的义务（如在纳粹时期），而公民却继续履行国家所要求的义务，那么他无疑就是助纣为虐，就是犯罪。他的儿子也成了他犯罪的牺牲品：由于他的病态而导致了儿子另一种状态的病态。在《德语课》中，伦茨通过警察、画家和老邮差塑造了在纳粹时期对履行义务持三种不同态度的典型。警察是“忠于职守”的典型；老邮差则代表了消极抵抗、“及时中止履行义务”的那部分人；而画家则是反抗的典型，他认为人非得做些违反义务的事不可。他把义务归结为“盲目的狂妄要求”。正是这种对错误的义务意识的批判，《德语课》对清算法西斯罪行、促使德国人对惨痛的历史教训进行深刻的全民反思起到了广泛而积极的作用。

《德语课》采取传统的写实手法。作品从少年犯西吉在教养所写作文回忆过去的事情开始进入小说的主要情节。这种写法对“今昔对比”，从一个时空跳到另一个时空无疑有便捷之处。同时作者让这个少年一会儿躲在暗处偷听大人的谈话，一会儿透过锁孔或窗户窥探内情，从而使这篇“作文”就显得很可信。

伦茨是个多产的作家，除了上面介绍的两部外，他还创作了十余部作

品。重要的有《空中群鹰》(1951)、《满城风雨》(1963)、《家乡博物馆》(1978)、《损失》(1981)和《练兵场》(1985)等。

亨利希·伯尔(1917—1985)出生于科隆的雕刻木匠家庭。父母为天主教徒。伯尔从小从父亲那里受到了忠诚观念和民主意识的影响。由于家庭人员之间和睦相处,伯尔从小就培养了强烈的家庭观念。伯尔在中学毕业后曾在一家书店当学徒。1939 年在科隆大学攻读日耳曼语文学,但不久被征入伍。1945 年被美军俘虏。年底获释回到科隆,继续学习中断的大学课程。1947 年开始发表小说。1951 年成为职业作家。1970 年至 1974 年先后任国际笔会联邦德国中心主席及国际笔会主席。1972 年获诺贝尔文学奖。1985 年于科隆去世。

伯尔是位小说家、剧作家,同时也是位翻译家。他尤其擅长写小说,作品十分丰富。他的作品大多涉及战争,而主人公绝大部分是小人物。他曾自称是个"伟大盲",在他的作品里很难找到什么伟大的人物。在战后初期发表的中篇小说《列车正点到达》(1949)、短篇小说《流浪人,你若来斯巴……》(1950)和 1951 年发表的长篇小说《亚当,你在哪里》等作品无一例外。伯尔出生在第一次世界大战时期,青年时代又亲自上过战场,他深深体会到战争给人民所带来的物质及精神上的灾难。战后最初几年他和家人生活在被毁坏的城市里,供应极端紧张,为了免遭饥寒交迫的厄运,许多人都干过黑市交易,有时甚至还偷窃。伯尔把当时的社会称做"无产者与潜在的窃贼的社会"。在文学的领域里,伯尔也清楚看到,法西斯战争已砍光了文学之林。伯尔不无感慨地说:"我们又得从零开始。"而且他还深切体会到,德国的 12 个春秋(1933 年至 1945 年)已改变了德语。正是出于这种认识,他参加了"四七社"。他的《列车正点到达》正是伯尔为"废墟文学"所作的一份贡献。小说写的是一个普通德国士兵,在军车上结识了另外两个士兵,三人在闲谈中流露出对这场战争的真实看法。几天后,主人公在波兰的一所妓院里认识了探听德军秘密的波兰女地下工作者奥琳娜,两人一见钟情,互吐衷肠。奥琳娜为救这个卷入战争的受害者,翌晨,带他上了德军将领派来接她的汽车,企图一起逃走,但他们的汽车为游击队炸毁。奥琳娜死亡,主人公却幸免于难。小说是用第一人称叙述的,全书笼罩着一种天命观和神秘的宗教感。主人公对和平的向往与现实的对比令人心碎,爱情是痛苦人生中的慰藉,而在这里却毫无希望。这一切都源于战争。

战争就像个幽灵，永远游荡在伯尔的作品中。伯尔对此有深刻的见解，他说："战争绝不会结束，只要有些地方战争所造成的创伤还在流血，那么战争就永无终结。"

与战争密不可分的是那些被迫当炮灰，在战争中挣扎受苦的小人物。他们在战后依然过着被压迫受欺侮的生活。为此，伯尔在稍后的一些作品中除对战争进行一如既往的批判外，矛头又指向整个社会，因为他懂得社会与战争之间的关系。他曾对一名记者说过，决定他世界观的并非只是那场战争，而是资本主义社会的分崩离析。而且他认为，这种分崩离析早在30年代就已很明显，而这是文学的根本题材。正因如此，他的作品不局限于反对战争本身，或是对战争进行自然主义描绘，而是常常有机地把战争和战争的恶果与整个社会的方方面面结合起来加以剖析、批判或抨击，例如1959年发表的《九点半钟的台球》。这部长篇小说通过一个建筑师的家史反映了从威廉帝国到魏玛共和国，以及"第三帝国"直到联邦德国的历史演变。1958年9月6日是老建筑师亨利希·菲梅尔的生日，晚上这个家庭的成员聚在一起，进行庆祝。作品通过各成员的谈话、内心独白、回忆，断断续续，多角度地展现了这个家庭的历史。其中起主线作用的是圣安东修道院。1903年菲梅尔以天才的、具有创造性的设计击败了所有的同行，得到了建造圣安东修道院的委托。1907年修道院建成，菲梅尔一举成名，并和大家闺秀约翰娜结婚。第二代罗伯特也攻读建筑学，在纳粹统治时期，他是静力学办公室主任。在第二次世界大战的最后几天，为了遵照军令给大炮射击腾出一块地盘，修道院根据罗伯特的静力计算而被炸毁。这位建筑力学专家战后过着隐居式的生活，每天九点半在一家旅馆打一小时台球，他经常偷偷内省的是当时他没有拒绝执行炸毁由他父亲建筑的修道院，是因为修道院里的修士们与法西斯政权同流合污。似乎是命中注定，重建圣安东修道院的任务落到了第三代约瑟夫的身上。当修道院落成典礼那天，祖孙三代都受到了邀请。全家看来都很相爱，彼此尊重，但在政治暴力的环境下，每个人都在生活中受到过创伤或是存有秘密，致使他们生活在欺骗和压抑之中。罗伯特参与过炸毁修道院这个事实，他始终无法向父亲和儿子坦白承认。而约翰娜因为害怕遭到政治迫害而住进了精神病院。战后她不能也不愿出院。全家人由于社会的和内心的原因实际上并不能真正自由地交往。小说的主要叙事形式是对过去可怕经历的回忆，对于这一家人来说，令人恐怖的过去始终

无法摆脱。小说中充满了基督教的象征："水牛圣餐"是集体暴力实践的象征。而羔羊圣餐是温顺的、惧怕暴力的基督徒的象征。正是由于对"羔羊圣餐"的共同信仰，全家才会欢聚一堂，但吃"水牛圣餐"的势力依然存在，因而他们无法对未来抱乐观态度。

伯尔作品中的主人公上至破落的企业家，下至垃圾工都是日常生活中常见的人物。伯尔善于通过这些普通人的日常生活揭示出富有意义的事物，表面上的平凡，往往蕴含有极深的内涵。伯尔从不在作品中讲大道理，他写了那么多有关战争的作品，却从未在理论上论述战争，而是通过具体的人和具体的事让读者自己去体会，去思考。伯尔作品的创作手法基本是像传统作品那样有情节、有人物，故事有始有终。但细读以后又会发现他用的又似乎不全是传统意义上的现实主义。在同一部作品里，往往出现多种手法。作品中不仅有对话、叙述、插入语，还有暗示、隐喻、意识流和心理描绘等等。伯尔喜欢狄更斯、巴尔扎克、弗洛伊德等人的作品，尤其深受陀思妥耶夫斯基的影响。伯尔喜欢让人物自己行动，以代替叙述式的描写。伯尔曾说过，他感兴趣的是人物变化的内在过程。伯尔不太写环境和气氛，大多是直接展示人物和情节，喜欢用白描和速写的手法。他还善用讽刺和夸张，借此更鲜明地凸现事物内在的实质。伯尔喜欢用第一人称写作，他认为第一人称反而可以使作者对所写的事件和人物保持一定的距离，因而也就看得更清楚。他认为这个陌生的"我"要比其他任何的"他"要"离他更远"，写作时就方便许多。

以小见大，以平凡见不平凡在伯尔作品中尤为显著。不论是长篇还是短篇都是如此。他可以以极有限的短小篇幅反映出广阔的社会历史画面。例如1950年写的《干粮袋历险记》，讲述一只军用干粮袋几易主人的故事，时间的跨度从第一次世界大战直到第二次世界大战结束；涉及的国家有波兰、德国、英国、俄国；它的主人公不论国籍都是小人物。伯尔用简练但却精确的笔法描绘了他们各个不同的身份、性格和对战争所持的不同态度，以及他们的最后命运。小说的结尾处，这只几经沧桑的干粮袋竟奇迹般地回到了它那已死亡的第一个主人的年迈的母亲手里。故事看来有点巧合，却又显得如此合情合理，正如伯尔所言："不必是曾经有过的真事，但必须是会有的实情。"

《一个妇女周围的群像》（又译《莱尼和他们》或《女士及众生相》）也是这样一部作品。它出版于1971年。用伯尔自己的话来说，这部小说企图

写的是“一个快50岁的德国妇女的命运,她从1922年到1970年承担了全部历史的重担”。小说一出版就引起很大反响。小说采用第一人称也即作者的口气叙述,为了解莱尼这个沉默寡言、遭人辱骂的妇女,作者拜访了众多与莱尼有过密切关系或有过来往的人。最初由于拜访对象的不断更换,他们性格的不同,与莱尼关系的亲疏,会使读者感到有些零乱,甚至琐碎。但再往后读者就会惊讶作者巧妙的构思,他像魔术师般地把一大堆琐碎的事件和众多的人物变成一幅具有广阔社会内容的油画。而画面上的中心人物是莱尼。她显得如此孤傲,如此满不在乎,而四周的人物有着各色各样的脸面,他们对她的态度也各不相同。汇总起来,小说的情节非常简单:女主人公莱尼生在一个富有的建筑公司的老板家里,她继承了父亲独立不羁的性格和母亲的多才多艺。她爱上了表哥艾哈德,但不久艾哈德和莱尼的哥哥一起入伍,由于他们反对战争而被处决。莱尼与国防军的一个军士结婚,三天后他开赴前线后阵亡。莱尼父亲因破产而入狱,莱尼去花场干活,结识了苏联战俘博里斯,生下了儿子莱夫。博里斯死于战俘营。战后,莱尼生活艰难,不久与一个土耳其人同居。这样的经历使莱尼被人们指责为“破鞋”、“共产党婊子”,“俄国佬的姘妇”,但她对之充耳不闻,毫不在乎。就情节而言,莱尼固然是中心,但作品却通过莱尼周围的人群,他们的性格行为、政治思想立场、心理状态反映了德国整整50年的社会历史。从时间上看,大多篇幅讲的是第一次世界大战到第二次世界大战结束。然后是战后的困难时期,经济奇迹时期,各政党大联合时期,直到1969年社会民主党、自由民主党政府开始执政。所涉及的领域正如有位评论家所言,是有关吃、睡、玩、爱,还有饥饿、正义、赎罪、死亡、迷失等日常生活及普通情感。正是通过这些平凡的事物作品巧妙地批判剖析了过去及现在的德国社会的政治、经济、宗教、文化等方方面面。其中出现的人物,不论是女佣、工人,还是职员、企业家等,我们似乎都曾见过面,而且每个人都很重要。

莱尼的父亲和花圈工场主佩尔策都是靠战争发财的人,他们的思想和性格完全不同,最后的命运也不一样。莱尼的父亲出身泥瓦匠,却和一个建筑师的女儿结了婚,他的人缘很好,既能和上等人也可以和下层人和睦相处。他的“大胆”和“无畏”使他为德军建造军营和工事而飞黄腾达。但他的内心却非常清楚,战争是件肮脏交易,为此他不让他的儿子继承他的买卖,更不愿他上战场,他希望他的儿子将来成为一位诗人,一名学者。

当儿子被处决后，他的精神濒于崩溃，他"成堆"、"成包"地把那些不义之财分送给人，还故意伪造工资单，以致最后落得破产入狱。而佩尔策一生看风使舵，小心翼翼，总为自己留有余地，他不仅当过冲锋队，也加入过共产党，但从不认真，也不过分。他为了钱，可以把纳粹要抓的人放走，他发财发得心安理得。他有远见，战后他大力收购没人要的废钢材，经济奇迹时，钢材奇缺，他放了好多年的钢材使他大发横财。有人说他"既为非作歹又心地仁慈"，这种投机取巧的作风，使他历几十年的多次政治变故而不倒。

战争对于每个德国人来说都是一场浩劫，没有人能逃脱它。但对于这场战争的态度却各不相同，固然有拥护战争的死硬派，但更多的人是在希特勒的暴政下逆来顺受，不敢违抗，最后充当了炮灰。在那时代看到这场战争的肮脏而勇于出来反抗这场战争的人实在不多。而莱尼的哥哥亨利希，这位被人称为"可爱得令人发疯"的未来的诗人和莱尼的表哥竟然将德军的大炮转让给丹麦，这种行径在当时无疑是十足的叛国，为此，将他们就地处决也就理所当然。但值得注意的是：这两人之所以反对战争，而且使用这种手段并非出于政治信念。他们曾是学校中最好的学生。尤其是莱尼的哥哥，众人一致称赞他具有真正的德国人风度，十分高尚，是将来的荷尔德林或是克莱斯特。为了了解亨利希这个人物，书中的作者特地拜访了二位耶稣会长老，他们一致赞扬亨利希的聪明，声称 25 年中再也没有见到第二个，而且认为给这样的人选择职业很难，他可以当教师、艺术家、部长等，唯一不合适的是当兵。用他们的话说："可他们却偏偏让他去干这一行。"这短短的一句话，一针见血地道出了德国青年一代不得不卷入这场战争的悲惨命运。通过亨利希这样的人物，伯尔也指出，仅以人道主义的信念来反对战争是无济于事的。

在战后，德国的男女比例是 1 与 7 之比。与莱尼关系密切的父母、哥哥、表哥、丈夫和俄国战俘以及儿子，其中 4 个死于战争。在重建德国的日子里劳动力如此缺乏，因而不得不依靠外来公民，至今在德国西部生活工作着的土耳其人就是由当时的历史条件造成的，莱尼和土耳其工人同居正是这种关系的反映。而在物资供应方面，战后的困难更是异乎寻常。莱尼给俄国战俘一杯咖啡立即引起轩然大波。当时为搞到物品人们甚至采用不合法或卑劣手段，连死人也不放过。由于人死得越来越多，死尸最初用帆布包裹，不久换成麻布，再后则草草一卷就往棺材里一塞。到入土

时，抽开底板，死人就掉进了空荡荡的土坑。这样，一口棺材就可以不断反复使用。在那时期，用水也得在露天排队，晚上没有电，冬天不供暖。有关这些生活场景，伯尔刻画得真实又生动，但使用的语言又如此简洁，而且处处流露出一种幽默和机智。主人公莱尼的富有个性，她对于自己的信念和感情的忠诚，她对于世俗偏见的蔑视正是通过这么众多的人和众多看来是琐事来体现的。伯尔没有用一句枯燥的理论，只是用日常生活话语向人们展示了德国从1922年至1970年的历史风云演变。

伯尔是个多产的作家。除小说、戏剧等文学作品外，他的文章、讲话汇集成册的就有多种。他在晚年依然笔耕不辍，1974年他出版了著名的中篇小说《丧失了名誉的卡塔琳娜·勃罗姆》，反映新闻界以造谣毁坏了一个善良女子一生的事件。1979年完成了长篇小说《监护》，发表后引起强烈争论，褒贬不一，一派说这是伯尔创作的最高峰，而另派则认为这是伯尔的大失败。但争论是争论，对伯尔的总的评价却不会变，用1972年授予伯尔诺贝尔奖的评语说："凭藉他对时代的广阔视野，结合典型化的灵敏技巧，他对复兴德国文学作出了贡献。"

第六节　奥地利和瑞士德语文学

奥地利文学　1938年3月，奥地利成为第三帝国的一部分。按生在上奥地利州、混迹于维也纳的希特勒的说法，是"家乡回到了祖国的怀抱"。但许多真正以奥地利为家乡的作家却不得不流亡海外。当然，也有一些作家为一时的假象所迷惑，和众人一起组成了欢呼元首的狂热行列。多德乐曾加入纳粹党，万黑柏(1892—1945)更以激情澎湃的诗句投纳粹所好，曾被纳粹利用。但如果撇开这一点，万黑柏的诗格律工整，形式多样，兼有古典和浪漫的美，具有较高的审美价值。

第二次世界大战结束后，奥地利政府处处把自己说成是纳粹的牺牲品，而无视许多奥地利人甘愿为希特勒效劳的事实，未对历史进行深刻反省。同时，它未对流亡作家发出回国邀请。奥地利笔会主席列纳特—霍列尼亚(1897—1976)也文过饰非地说："我们只需要回到1938年被疯子打断的路上再继续前进就是了。"

在这种情况下，奥地利文坛60年代中期以前主要以"恢复旧观"为主

要特征。老一辈作家中，托贝格(1908—1979)一面以传统风格继续创作，一面以评论家身份反对以布莱希特为代表的新式戏剧；居特斯洛(1887—1973)主要以表现主义及象征手法创作鸿篇巨制，具有一定独创性；魏格尔(1908—　)则在创作、评论的同时大力提携文坛新秀。

这个时期"恢复旧观"的主将是海米托·封·多德乐(1896—1966)。他出生在维也纳一个富裕的建筑师家庭，18 岁开始在维也纳大学学习法律，次年应征入伍，开往第一次世界大战的前线，不久被俄军俘虏，四年后从西伯利亚战俘营只身逃回维也纳。他在维也纳攻读历史和心理学专业，为文学创作做准备。因为在他看来，这两门知识是成为小说家的必备前提。1933 年，他加入在奥地利尚被禁止的纳粹党，后来退出并承认入党是"犯了理论错误"。第二次世界大战中，多德乐任德国空军上尉，被英军俘虏，战后专心创作，成为奥地利 50、60 年代主要长篇小说作家。

多德乐在小说创作之初以居特斯洛为师，实际成就则远在居特斯洛之上。多德乐开始创作时，恰逢震惊世界的大事发生：1917 年俄国十月革命，1918 年奥匈帝国崩溃，之后建立的奥地利第一共和国经济危机、政治动荡。这些，成为他创作的背景材料。之所以说多德乐保守，主要因为他并不认为重大历史事件会真正改变人的命运，更不主张人以意志和行动改变世界。他赞同中世纪神学家托阿奎那的观点，认为世界按照最高神性发展而成，是一个完美和谐的整体，恶只存在于这个整体之外的"第二现实"中。人可以离开完美整体，进入罪恶的"第二现实"，也可以采取"保守"的人生态度，以置身于完美整体为乐，不对第一现实作任何改变。在文学创作上，多德乐尤其要弃"恶"从善，恢复 19 世纪传统小说注重叙述和情节的旧观。在他看来，小说是叙事艺术，作家要靠"感知"客观、完整地讲故事，而不能像穆西尔和布罗赫那样把大段议论、分析夹杂其中，破坏小说结构。

多德乐的小说大多篇幅浩繁，人物众多，不同情节平行发展。《漩涡院阶梯》于 1951 年出版，细致、真实地反映出第一次世界大前后维也纳芸芸众生的喜怒哀乐。军官梅尔策一战前与玛丽·卡订婚，迫于社会压力不得不解除婚约。战后，他成为平民，继续过着独身生活，通过反省意识到自己的种种局限，开始走上真正的人生道路。后来，他救助遭遇车祸的玛丽·卡，并当即决定与和他一起救人的泰雅结婚。

《漩涡院阶梯》虽继承 19 世纪现实主义传统并描绘人物内心成熟过

程，但梅尔策不是传统意义上的主人公，除他之外众多的小说人物命运各异，盘根错节，交叉而又独立：艾特卡·斯堂格勒艳闻不断，最后自杀；帕斯特尔两兄弟演出了一幕幕阴谋闹剧；鲍拉·沙赫尔身边的市民圈子、厄以伦费尔德周围的落魄艺术家、多德乐自传性人物雷内·封·斯堂格勒和西本姗的恋爱故事等，错综复杂，不胜枚举。多德乐用近乎自然主义的笔调绘制了第一次世界大战前后维也纳的万象图。

《漩涡院阶梯》的另一大特点是，多德乐故意不涉足当时的历史大事，而重笔描绘平民百姓的日常琐事。小说不提签订和约的宫殿，而写平民上下的阶梯；不提1918年以前的辉煌与以后的惨败，而写1925年寻常巷陌的一起车祸。这恰好表现出他在寻常琐事中寻觅永恒的基本态度。

多德乐写小说注重形式。他雄心勃勃，要在客观和不加评论的前提下精心描绘出一个浩瀚无边、包罗万象的文学世界。小说不同人物的不同故事不是平铺直叙、一讲到底，而是自然地分成若干段落，平行发展。多德乐高居材料之上，运筹帷幄，人物和故事召之即来，挥之即去。小说既有千头万绪，又是一个有机整体，就像维也纳第九区的"漩涡院阶梯"，不是自上而下，一直到底，而是弯弯曲曲，几经折回。同时，这阶梯又是人物发展和人生道路的象征。由于人物甚多，情节繁杂，多德乐在写小说时还不断列着提纲，画着草图，作着简要记录，以免丢东忘西，顾此失彼。

多德乐是鸿篇巨制的高手，但由于匠心安排甚多，小说工程巨大，人物和故事有时不够生动。

《群魔》是多德乐的代表作，故意借用了陀思妥耶夫斯基的小说题目。这部作品比《漩涡院阶梯》更细致入微、广袤无垠。《群魔》写于1930年到1936年，后来，随着多德乐思想——尤其是对纳粹认识——的转变几易其稿，1956年出版。

《群魔》中，性格鲜明、故事独立的人物达50多个，可谓故事中有故事，小说中有小说。《漩涡院阶梯》中的一些人物也粉墨登场，获得新的发展。总括来说，小说人物可分为三组：作为资产者的银行商、阔佬及其家小（他们多是犹太人）；其对立面被叙述者称为"自己人"，其中包括叙述者盖伦霍夫、作家施拉根贝格及多德乐的化身——历史学家雷内·封·斯堂格勒。这两组人物虽相互矛盾，却均以消极为主要特征。多德乐在小说修改过程中加进了第三组人物：工人卡卡伯萨和玛丽·卡。

与《漩涡院阶梯》不同，《群魔》不再把历史大事与日常琐事隔离开来。

小说的高潮是 1927 年 7 月 15 日维也纳司法大厦发生的大火。多德乐将这一历史事件与小说人物的发展联系起来,以大火为直接背景,小说人物纷纷脱离丑恶、孤独的"第二现实",重新做人:施拉根贝格从众多女人的包围中走出来,开始专心工作;克瓦伯得到遗产,嫁给年轻的外交官厄凯;雷内和格里塔之间的隔膜逐渐化解;盖伦霍夫娶了富有的寡妇鲁特迈耶;卡卡伯萨和玛丽·卡结成百年姻缘……

多德乐并非刻意追求大团圆的结局,他在描述这些皆大欢喜的场面时明显带有讽刺意味。这部小说既然叫《群魔》,就免不了要暴露小说人物丑恶的一面。在"自己人"身上,已预示出纳粹的特征:他们鄙视知识,推崇行动,为达目的不择手段。所有这一切及小说人物的性变态都是"第二现实"的具体表现。与此相反,出身工人的卡卡伯萨不像同伴那样走激进的阶级斗争之路,靠造反起家,而是通过学习,用专业知识充实自己,保有"第一现实"。

多德乐并非没有意识到 19 世纪末以来的叙事文学危机,但他要反其道而行之,逐步把分析和议论从叙事文学中完全驱逐出去,进而建立恢宏博大的纯叙事理想国。但做到这点并不容易。他的最极端尝试系列长篇小说《第七长篇》(1963—1967)呼应贝多芬的《第七交响乐》,终因他去世而无法完成。但多德乐无疑是传统叙事文学危机深重时挺身而出的长篇叙事能手,他以现实主义的手法为维也纳留下了真实画像。

赫伯特·艾森莱希(1925—1986)师承多德乐的叙事态度并学习美国短篇小说的技巧,创作了多本小说集。他同样注重形式,注重结构,认为小说主题并不重要,反对夹叙夹议。他说:好的故事有内在机制,可以"自行"叙述下去,不需要作者的议论和分析。艾森莱希没有多德乐写长篇大作的能力,他擅长的是人物不多、结构紧凑的小故事。《罪恶的美丽世界》(1957)、《也算恋爱故事》(1965)是他的短篇佳作集。

与恢复叙述、注重情节结构、专心致志讲故事的多德乐和艾森莱希不同,大部分作家仍像穆西尔和布罗赫一样认为讲故事是幼稚、是虚假。在这些作家看来,有头有尾、结构紧凑的故事会给人造成"生活也合乎逻辑、完整完美"的假象,使人看不到世界支离破碎、不合逻辑的真面目;故事的流畅也会使人只看到事物华丽的表面,而不对生活的本质进行深入思考。因此,他们反对顺畅、浅薄、合乎逻辑的故事,有意通过故事的不顺畅暴露人生的不合逻辑,努力使文学创作接近生活的内在真实。

英格勃克·巴赫曼(1926—1973)是文学创作的多面手。1953 年,她的第一部诗集《时不我待》(又译《缓付的时间》)发表,许多评论家欣喜若狂,说这一年将作为"诗歌年永载文学史册";此后,她既写广播剧(《曼哈顿的善神》(1958)最为著名),又为作曲家荷恩策写歌剧脚本,还写长、中、短篇小说和文艺理论文章并翻译了英、意文学作品。

巴赫曼的一大强项是哲学。她在因斯布鲁克、格拉茨和维也纳学习哲学并以关于海德格尔存在主义哲学的论文获哲学博士学位。同时,她对维特根斯坦的语言哲学研究精深并加以发展,认为语言早已被掏空,早已辞不达意,并明确指出:"语言的界限即人生的界限。"

在诗集及小说集《第三十个年头》(1961)、《同步》(1972)中,巴赫曼处处表现出对语言的疑虑和不信任。由于她认为语言无力表述情感及客观事物,人与人之间无法进行沟通,因而一再陷入孤独、失望的境地。

巴赫曼的诗不再表现美好与希望,她的小说也没有顺畅、完整的情节,而是注重辨析,凸现作家的反思。由于对语言的极度不信任,巴赫曼在发表《第三十个年头》之后,沉默了十年。1971 年,她发表长篇小说集《死亡方式》的第一部:《马利纳》(1971)。这部小说写巴赫曼自传式人物"我"与来自匈牙利的男子伊万及学者马利纳之间恋情、同居、爱恨交加的关系。它没有明显的情节,而更多的是作者对男女关系和女人角色、心理的剖析。展现在读者面前的是一个毫无爱情与希望的世界,四处充溢的尽是绝望和死亡。《马利纳》是 70 年代妇女解放运动的一本热门读物。

女作家**依尔泽·艾兴格**(1921—)同样不信任语言的准确性和表现力,反对首尾联贯、歌舞升平的叙述。在小说集《绞刑架下的讲话》(1952)前言中,艾兴格集中阐述了自己对叙述及语言的基本态度,是本世纪叙事文学理论的一篇重要文献。她的长篇小说《更大的希望》(1948)是犹太少女艾伦在第二次世界大战中的生活片断。艾兴格不想平铺直叙、摹写现实,而是从少女的角度用诗意语言将生活浓缩为密码和象征,把现实表现为互不连接、荒诞不经的残片。由于语言的不信任,艾兴格的作品越写越薄,句子越写越短,读者越来越有恍入云雾之中的感觉。

鲍尔·策兰(1920—1970)出生在曾长期为奥地利哈布斯堡王朝统治的切尔诺维茨(第一次大战后一度属罗马尼亚,今属乌克兰),是说德语的犹太人。第二次世界大战中,策兰的父母均死在集中营,他自己也一度被抓,二战后在布加勒斯特当编辑和翻译,后移居维也纳,出版首部诗集,再

迁往巴黎，1970 年投塞纳河自杀。

策兰生前出版了七部诗集，后又有三部遗作印行。他第一部诗集中的《死亡赋格曲》(1952)和后来的《杨树，你的叶子惨白地盯着黑暗》(1955)几乎家喻户晓。在学术界，策兰更被推崇为德语现代诗的经典作家。策兰翻译的英、法、美、意、俄、罗马尼亚和希伯莱诗同样是他创作生涯不可忽视的部分。

策兰的诗集尤以《罂粟与记忆》(1952)、《语言栅栏》(1959)和《阳光丝线》(1968)最为著名。他的早期诗歌中有象征派和超现实主义的影子并受到特拉克尔、里尔克、荷尔德林的影响。策兰以悲哀、绝望的基调表明，在经历了法西斯集中营生活之后照样可以写诗，只是无法继续表现希望和欢笑。策兰专注于以全新的语言表述独特的思想。他要抛弃日常用语，强调以具有多重意义的词语“最准确”地表达内心和外在世界。由于思路独特和一词多义，策兰的诗多显得自成一体，新奇难懂。在诗体结构方面，策兰起初常使用较传统的长诗句格律形式，从《语言栅栏》起，诗和诗句都越写越短，常出现单字句。诗歌内容也在象征和超现实之外融汇了犹太神秘主义和马丁·布伯(1878—1965)存在哲学的成分。策兰在诗歌世界上下求索之后，总结说：“诗歌……是对死亡和无耐永无止境的诉说。”因此，他索性沉默。

和策兰一样，**艾里阿斯·卡内提**(1905—1994)也既不生在奥地利，又不葬在奥地利，他的父母也不是狭义的奥地利人。策兰和卡内提之所以同属奥地利作家，是因为奥地利是他们父辈生活的地方以及他们用德语创作。

卡内提生于今属保加利亚的鲁斯丘克，父母为讲古西班牙语的犹太人。他六岁时随父母迁往英国，父亲病故后随母亲迁往维也纳。1924 年起在维也纳大学学习化学，1929 年获博士学位。他从未从事化学工作，而是很早就用德语开始文学创作。奥地利于 1938 年并入德国后，卡内提流亡到巴黎，接着到伦敦，二战后主要居住于伦敦和苏黎世。

《眩晕》(一译《迷惘》)写于 1930 年至 1931 年，是卡内提唯一的长篇小说。小说分为三部分：1)没有世界的头脑；2)没有头脑的世界；3)世界在头脑中。这三部分不是逻辑中的正、反、合，而是直泻而下的荒诞悲喜剧。主人公汉学家彼得·齐恩以知识渊博著称，他生活在数量惊人的书本世界中，失去了与现实世界的联系。女佣人德丽萨大字不识半斗，骗得齐

恩信任后与他结婚，接着，便不择手段地折磨齐恩，将他轰出书斋，赶出家门；在外面的世界里，齐恩结识了形形色色的人物，受到侏儒费舍乐的狡诈盘剥；齐恩的弟弟、心理医生乔治从巴黎赶来，驱逐贪得无厌的德丽萨，使齐恩重入家门。后来，齐恩以为自己的图书要造反，将书房付之一炬，自己也同归于尽。

小说的外景地是维也纳，但卡内提不像多德乐那样对维也纳进行现实主义的摹写，而是加以漫画式地夸张。小说的主人公齐恩也未被一本正经地写成悲剧式的英雄。卡内提对齐恩和对其他人物一样毫不同情。他要写一个相互间互不沟通、人人作茧自缚的荒诞人物群体。像但丁创作《神曲》——"神的喜剧"——一样，卡内提要创作一部"人间疯子喜剧"。

《眩晕》1935年出版后并未引起重视，1948年再版后仍寥无反响，直到1963年第三次出版时，评论界才恍然大悟，认识到它的绝妙之处——《眩晕》实际开了贝克特荒诞剧的先河。这样，它一跃成为现代派的经典著作，卡内提也获得一系列奖，包括毕希纳奖和诺贝尔奖。

在创作手法上，卡内提注重夸张和嘲讽。他尤其重视人物的语言，认为每个人说话时都有独特的声调、用词、节奏和速度，其内心世界和性格特征均反映在这一"音响面具"上。卡内提的戏剧也鲜明地体现出这些创作特色。《婚礼》(1932)讽刺小市民强烈的占有欲，婚庆场所房倒屋塌象征着作者对整个社会的挞伐。《虚荣闹剧》(1950)写政府命令销毁所有镜子，引起大众歇斯底里的反对，最后以暴动而告终。《死亡有期》(1964)写一个地方的所有人都以为知道自己的确切死亡日期，当发现事实并非如此后更是乱作一团，惶惶不可终日。

1922年，魏玛共和国外长拉腾纳遇害，引起大规模群众游行；1927年7月15日，维也纳工人与警察对峙，引起司法大厦大火，同样有浩大的群众场面。卡内提目睹这两大事件后长期潜心研究群众聚散这一特殊社会现象，并于1960年发表哲学、社会学著作《大众与权力》(1960)。卡内提将大众分为"歇斯底里型"、"逃跑型"和"有组织型"几种，用人类学、社会学例证加以分析比较，进而指出大众与权力的内在关系，并对权力、死亡等人类社会基本现象追本求源，在马克思、列维－施特劳斯的哲学、人类学说之外独树一帜。

卡内提晚年创作了自传三部曲：《获救的舌头》(1977)、《火炬在耳》(1980)、《大开眼界》(1985)。他以古典的笔调描述自己从鲁斯丘克的童

年到两次世界大战之间在维也纳成为职业作家的经历，体现出生活与写作、知识与创造之间的密切关系。

维也纳派　50年代，老作家多德乐曾想在维也纳报纸上介绍阿特曼、吕姆、维纳、拜尔和阿赫莱特纳等几位年轻作家。他之所以要这样做，是因为他们专注于文学创作的精神打动了他。但在美学观点及创作风格上，这些年轻作家与多德乐大相径庭。

1952年至1953年间，上述年轻作家以阿特曼为首在维也纳结成团体，以语言实验为最高信条开展创作。他们不仅从根本上区别于保守作家多德乐和艾森莱希，还在巴赫曼、卡内提等现代名家之外独辟蹊径。和所有作家组织一样，维也纳派也不是严密、稳定的机构，而是自发、松散的团体。1958年，随着阿特曼的诗集《黑墨水》(1958)发表，维也纳派的几位成员便逐渐各奔前程了。有趣的是，维也纳派实际存在时无甚名气，解散后反而驰名遐迩。

汉斯·卡尔·阿特曼(1921—　)生于维也纳，上学时发奋学习外语，为日后翻译奠定了基础。第二次大战时，他参加国防军，从美军战俘营回到维也纳后开始诗歌创作。早期诗歌虽有超现实主义的影子，却已颇具个人特色。1953年，阿特曼发表《关于诗意活动的八点声明》，阐述自己的美学观点。他说："只要一个人隐约有诗意活动的愿望，那么，他不必说一句话，不必写一个字就可以成为诗人。这是颠扑不破的真理。"阿特曼强调艺术和自然的对立，强调为艺术而艺术，强调创作的独立、新奇、非逻辑和无目的。他打破传统，向外国学习，向民间学习。他不把语言看做客观事物的载体和表达内容的工具，认为词汇"极富性感"，可以"随意交配"。阿特曼和维也纳派在语言实验中的一大发现是方言土语，1958年发表的维也纳方言诗集《黑墨水》使阿特曼名声大振。

《黑墨水》不同于乡土文学中的方言作品。乡土文学家借方言表现对家乡的眷恋，表现泥土的芳香和清纯自然，却也常因此徘徊于通俗文学的边缘，脱不掉"下里巴人"的影子。阿特曼使用方言时则毫不感伤，更无儿女情长，他以方言特有的表现力勾勒出一幅幅满带黑色幽默的画面。吕姆事后总结说："我们在创作中发现了方言的妙用，……方言的声调变化无穷(维也纳方言尤甚)。你每说一句话，微妙之处都表现得淋漓尽致。每个词都可以有不同的音色，都可以是性格独特的个体。……相反，书面语(方言是口语)的每个字都规矩呆板、苍白无力。"维也纳派注重诗的声

调和音响效果，强调诗既是听觉艺术，又是视觉艺术。《黑墨水》配有维也纳方言字典和留声唱片，使不说维也纳方言的人也能体会到诗的韵味。1959年，阿特曼与阿赫莱特纳、吕姆发表《玫瑰、裤子和腿》，进一步发掘方言的表现力。

《黑墨水》发表之初，一些人误以为它是万黑柏(1892—1945)《维也纳这个词》(1935)方言诗的继续，但人们不久即认识到阿特曼发掘方言的表现力并赋予它现代内涵是一个创举。60、70年代，不少作家纷起效法，包括瑞士的库尔特·玛蒂(1921—)和德国的库茨，使方言诗顿成一时风尚。

从60年代起，阿特曼重新以标准德语创作。他不仅写诗，还写戏剧、小说和散文。他打破文学体裁的界限，从不同侧面开发语言的表现力，构筑无所不包的艺术世界。

格哈特·吕姆(1930—)生于维也纳。钢琴和作曲专业毕业后，在德国艺术院校任教。吕姆不仅出版了《拜尔全集》，还出版了《维也纳派》一书，系统记录了五位新先锋式作家的创作和美学探索，成为维也纳派的记录者和理论家。

吕姆和阿特曼一样，强调语言实验和翻新出奇。他系统研究过达达派和表现主义，但并未受到明显影响。吕姆以语言为材料，创作了视觉诗、听觉诗和可以演出的诗。他和具象诗的主将瑞士诗人戈姆灵格(1925—)有交往，但创作领域比具象诗派更广。他认为，传统文学体裁早已过时，用艺术反映现实早已过时。因此，他要打破各种文学体裁之间的界限，打破文学与音乐、美术、戏剧之间的界限，广征博引，兼收并蓄，创造涵盖一切的整体艺术。他说，当今的创作已"不能再区分体裁，不能再局限于一种材料、一个领域"。吕姆在诗歌创作中大量采用音乐、美术和戏剧手段，其"文字图像"不仅以书籍形式出版，还像绘画作品一样巡回展出。吕姆强调文学创作的绝对独立，他说："文学不描写现实，而是创造现实。文学即现实。"

康拉德·拜尔(1932—1964)本是银行职员，在"艺术俱乐部"认识阿特曼后成为职业作家。和维也纳派其他成员一样，拜尔反对把语言作为表达思想的媒介，认为语言既不能也不该成为人际交流的工具。在拜尔看来，语言是自在之物，作家只能通过语言实验从声响和图像上开发语言。他认为，文学是语言作品，除语言外没有任何其他目的和内容。他在创作

中也不再区分体裁，而是用音乐、美术和数学等不同方法设计语言，把语言像马赛克一样随意拼装。他说："所有词语都是好朋友，都可以相互结合。"

拜尔的语言不再体现我们日常习惯的逻辑，他的作品也不再具有情节和思想性。他的长篇小说《第六感官》(1966)中有这样的句子：

> 尼娜和戈登堡手拉手穿过夜色朦胧的丛林。尼娜偎依着弗兰兹说：弗兰兹是动物的保护神。于是，鸟、蛇、乌龟、猫、狗、孔雀、鱼、大象和蝴蝶纷纷从云中、荆棘中、希腊、篮子中、茅棚中、花园中、河中、非洲和玫瑰丛中赶来。"可我不是基督徒，"戈登堡撒谎说。
>
> 于是，动物又哀伤地飞回、爬回、溜回、跑回、走回、游回、蹿回、飘回家。

拜尔的小说《维多·白令的头》(1965)中，有这样令人瞠目的句子："皇诗无帝极人度手措悲足只伤好，排列起国歌歌词的字母来。"被拜尔打散的前半句我们可以复原为：皇帝极度悲伤，诗人手足无措，只好排列起国歌歌词的字母来。但这种排列只是一种可能。再看拜尔的另一个语言实验：

> 我和我的身体想
> 旅行
> 我和我的身体
> 我的身体和我
> 十年后，我们站
> 在月台上
> 我和你和我们的
> 身体
> 要去旅行
> 我和你的身体
> 我和我的身体
> 站在一起
> 你藏在你的

身体里，我藏
在我的身体里。

拜尔在极端否定语言日常逻辑之后，逐渐转向神秘和非理性。他推崇诗人的自我决定意识，要超乎万有，决定手中的语言材料，决定一切，包括自己的生死。1964年，他自杀身亡。

弗里德里希·阿赫莱特纳（1930— ）生于上奥地利州，1955年加入维也纳派，在吕姆的影响下创作了排列组合诗和方言诗，以及讽刺方言和具象诗。维也纳派解散之后，阿赫莱特纳不再创作，他重操旧业，当起了建筑学教授。回顾维也纳派的历史，阿赫莱特纳自我总结说："我在维也纳派的创作中占的分量最小。我1955年才进入这个圈子并在相当长时间内既不能又不愿进行共同创作。"

奥斯瓦尔德·维纳（1935— ）生于维也纳，是维也纳派的极端分子。1959年，他在维特根斯坦的《哲学研究》及作家茅特纳（1849—1923）的著作影响下，将自己当时的所有作品都付之一炬并与维也纳派其他成员分道扬镳。维纳多才多艺，放荡不羁。他既是数学家、电脑软件专家，又是爵士乐队号手，还在柏林开了餐馆。他崇尚叛逆，自称"无政府主义的忠实信徒"。在文学创作中，他把叛逆的矛头直指语言。

维纳认为：人的感觉和思维都离不开语言，语言充斥着生活的各个方面，决定着人的一切；但是，语言和真正的现实并无关系，它主观、片面，我们眼里的"现实"不过是语言的伪造产品；文学也是语言的伪造产品，它与真正的现实毫无关联。维纳把语言视为人类社会的万恶之源，他要借叛逆语言叛逆一切。

《改良中欧》是维纳1962年到1967年间的作品，名为"长篇小说"，却既无确定人物，又无故事情节，而是一部由议论、箴言、序言、人名、文献索引和脚注组成的论文式作品。显然，维纳取消科学与文学的界限，用控制论和信息论设计文学作品。

在维纳看来，语言无法表达现实，无法表达生活的奇妙和独特，但语言无处不在，一直在歪曲、伪造现实。维纳对这种状况忍无可忍，他要通过对情景的凝神专注取消语言。可维纳知道，要意识到情景的存在和特性根本离不开语言，于是，他用控制论知识设计出一个"生物调节器"，使人既可体会到事物的特性，又能脱离语言的控制。这个"生物调节器"固

然有趣，但维纳无论如何也无法否认，《改良中欧》仍是一部语言作品。

恩斯特·严德尔(1925—　)生于维也纳，他不是维也纳派的成员却在创作上与维也纳派有很多相似之处。他曾不无戏谑地说："阿特曼是维也纳派的父亲，我是维也纳派的叔叔。"他的创作也受到本世纪初达达派的影响，却以轻松诙谐的语言游戏代替了达达派的激情。目前，严德尔在声望上超过维也纳派和德国具象诗派，是德语区最著名的实验诗人。

严德尔迄今为止共出版了近30本诗集，其中以《语音和露易丝》(1968)、《荷西－安娜》(1966)、《黄狗》(1980)最为著名。与其他实验作家所不同的是，严德尔不只写视觉诗、听觉诗、朗诵诗、少儿德语和洋泾浜德语诗，还以传统形式和日常用语创作。严德尔认为，诗歌的内容不可能有太多变化，所以也不算重要，重要的是诗歌的表现形式，它可以"有无穷的变化"，是诗人的用武之地。有些诗人想要表达的内容很多，创作方式翻来覆去却只有一种。严德尔则要"用千百种不同方式"来写诗。《加工帽子》(1978)是严德尔的洋泾浜诗集。在解释为什么模仿只会说洋泾浜德语的外国人写诗时，严德尔说，他首先想打破禁忌。洋泾浜德语在实际生活中早已存在，却一直被排斥在诗歌的大门之外；其次，这种语言是未被开发的处女地，可以表达传统语言无法表达的东西；再次，诗人必须不断寻求创作新路，依他看，洋泾浜德语就是一条新路。

严德尔认为，艺术需要自由，写诗更要不拘一格，充分体现自由。于是，他自由自在地做起语言游戏来。他将单词打散，把字母随意删减、重复，排列组合，常妙笔生花，让读者在似曾相识中猛然发现隐匿在语言深处的大千世界。严德尔诗歌的一大特点在于，这些诗常要由他亲自朗诵才算真正完成，因为只有这时读者才会顿时醒悟，在字母堆砌中发现始料不及之处。严德尔灌制了许多唱片、录音带和录像带，他的现场朗诵会也总是人头攒动，听众如云。严德尔真正使实验诗走出了实验室，在大众中安家落户。

除诗歌之外，严德尔还创作广播剧，《蒙娜丽莎打呼噜》(1970)十分著名。严德尔对可以演出的传统戏剧曾多年不屑一顾。1970年，他创作《空间，写给灯光和音响设计师的剧情诗》，演出时不需要任何演员。从《人文主义者》(1976)开始，严德尔才逐渐创作既有实验性，又适合舞台演出的戏剧。《陌生》(1980)写共同生活的一对男女作家一天的生活片断，明确反映出作家的孤独和创作的艰辛，带有浓重的自传色彩，1979年在

格拉茨及1980年在柏林演出时均获得巨大成功。

严德尔的一个特殊功绩是他发起组织了涵盖整个奥地利的"格拉茨作家联合会"。

上文提到,奥地利文坛60年代中期以前以恢复旧观为主。维也纳派及严德尔等实验作家虽在50年代就积极创作,但当时尚不为大众所知。名为作家代表组织的奥地利笔会不但不宣传富有创新精神的作家作品,还一再拒绝维也纳派成员及严德尔等实验作家加入笔会。

与此同时,格拉茨气氛宽松,逐渐成为奥地利新文学的中心。当地的"城市公园论坛"大胆维护作家权益,扩大文学作品在广播、电视节目中的比重,促进文化政策的自由化。当地杂志《手稿》在总编辑科勒利奇主持下不拘一格地出版各类风格的创新文学作品,维也纳派作家、严德尔、汉特克、沃尔夫冈·鲍尔(1941—)、格特·永克(1946)等均得以一展才华。这些作家还绕过维也纳,直接从格拉茨进军德国图书市场,影响遍及德语区。

1972年,国际笔会主席德国作家伯尔获取诺贝尔文学奖,奥地利笔会主席列纳特-霍列尼亚(1897—1976)愤而辞职。严德尔利用这一机会,号召成立"格拉茨作家联合会",与奥地利笔会分庭抗礼。许多作家纷起响应,富有创新精神的年轻作家更是争先恐后,作家视"格拉茨作家联合会"为自己代表组织的局面很快形成。80年代中期以后,该联合会也逐渐暴露出官僚弊端,许多作家纷纷退出联合会。但整个70年代,"格拉茨作家联合会"为持不同美学观点的大批作家提供了强有力的精神和组织后盾,功不可没;严德尔更以协调各方献身艺术而美名远扬。

严德尔作品《陌生》中的女作家即**弗里德里克·迈瑞科**(1924—)。1954年起,她和严德尔成为朋友,并共同创作了多出广播剧。迈瑞科虽受到达达派和超现实主义的影响,但作品极难归入某种主义或流派。

迈瑞科视写作为人生。她说:一个人必须以"无限的投入"进行写作,这样,他"就会进入节奏的漩涡,生命就会神奇地化为写作,写作就会变成生命"。在长篇小说《我的心脏我的屋子我的姓名》(1988)中,她更明确地写道:"我写作我存在。"

和许多现代作家一样,迈瑞科的作品也彻底取消情节,杜绝叙述,摈弃因果律。就连她的名句:"我写作我存在"也没有"故"、"所以"等表明因果的字眼,对情节和叙述,她更毫不隐讳地说:"我不爱看有情节的作品,

我也不写有情节或类似情节的东西。情节会使我的头脑——灵魂的精华——土崩瓦解。"

迈瑞科常让不同的意识层面齐头并进,她的语句常勾勒出重叠的画面,如:"我叫道,我鬼使神差地写着,脱光衣服,脱掉大衣,我写的全是赤身裸体的真理。"又如:"我的词都掉光了我的头发。"迈瑞科的特别之处在于:她的语言画面虽然具体,但众多画面加起来却不易解析。用德国哲学家、作家恩斯特·布乐赫(1885—1977)的话说,语言中"众人约定的指示信号不再被遵守"。迈瑞科自己说:"每个句子都应包涵一个信息,每个句子都要改变前一句的行走路线,大段大段的文字都要被删掉。"三删两改的结果,使批评界面对迈瑞科的作品无所适从。不仅以作家生平、社会背景、作品内容解释文学的传统模式不再适用,连把作品看做独立体,以文学形式和内在机制解释作品的现代方法也无法奏效。迈瑞科的作品向文学阐释界提出了严峻挑战,把文学批评推向了江郎才尽的窘境。奥地利当代文学评论家瓦尔特·魏斯说:"大家知道迈瑞科,但不了解迈瑞科。"施密特－邓格勒更明确地承认:"迈瑞科的作品不可解。"

沃尔夫冈·鲍尔(1941—1997)是"城市公园论坛"和"格拉茨作家联合会"的成员。他学习维也纳派运用方言和进行语言游戏的手法,在戏剧舞台上获得巨大成功。1968年演出的《魔力下午》使他一举成名。在这部剧里,鲍尔详实地记录了格拉茨四青年一个下午的生活。他们空虚、无聊,靠色情、毒品和暴力打发时间,反映出西欧学生运动前的社会状况。《改变》(1960)、《电影和女人》(1971)、《除夕,又名萨赫尔饭店大屠杀》(1971)写艺术家的失望、堕落,影剧界的哗众取宠及玩世不恭。鲍尔还受尤内斯库的影响,创作了荒诞的《微型剧》(1964)和小说《昏头昏脑》(1967),这里,他明确强调精神病与艺术创作之间的共性,与《磁吻》(1976)异曲同工。

精神病也是**格哈德·罗特**(1942—　)创作的一大主题。他的处女作《阿尔伯特·爱因斯坦自传》(1972)以第一人称描述精神病发作的整个过程,语言新奇,极富表现力。《决心生病》(1973)和《常见死亡》(1984)同样围绕该主题。罗特于1972年至1981年去美国旅行,写了《视野开阔》(1974)和《新的一天》(1976),重新采用传统方式叙述。他在80年代至90年代初创作了七卷长篇小说集,描写奥地利社会的不同侧面,其中以《太平洋》(1980)最为著名。

写出1988年度最优秀德语小说的**克里斯多夫·兰斯迈尔**(1954—)是80年代初才发表作品的年轻作家。他的第一部长篇小说《坚冰与黑暗的恐惧》(1984)写奥匈帝国19世纪末北极探险的故事。兰斯迈尔将史实与想像合二为一,对自己从未见过的北极风光描写得细致入微,是一部描写冰雪景物的佳作。1988年发表的《世界末日》以《变形记》及其作者奥维德被奥古斯都大帝流放到黑海之滨的蛮荒之地为题材,将史实与想像、古代与现代、艺术与生活糅合在一起,扑朔迷离,神奇动人。奥维德的《变形记》叙述世界从诞生到奥古斯都大帝的历史,兰斯迈尔则师承蓝本"变"的宗旨将历史改编,续写到"世界末日"。奥地利作家完全脱离奥地利题材并获得巨大成功的作品中,《世界末日》首屈一指。

维也纳派等一代年轻作家的出现和成功,使奥地利文坛自60年代中期进入了一个百花齐放的新阶段。

第二次大战之后,奥地利政治家和保守作家对历史采取的驼鸟政策早已使敏感作家不以为然。巴赫曼很早就写了《在杀人犯和疯子中间》,对奥地利的法西斯历史和现状加以抨击。在她之后,汉斯·雷伯特(1919—)、格哈德·弗里契(1924—1969)、伯恩哈德、永克(1946—)、因内霍夫(1944—)、温克勒、哈斯灵格、科夫勒等大批作家以不同方式对奥地利历史进行反省和揭露。一时间,奥地利作家攻击、咒骂奥地利成风,并且持续至今。在这些作家的作品中,家乡不再美好,自然不再媚人,偏狭、仇恨和腾腾杀气取代了乡土文学作品中泥土的芳香和温情脉脉。雷伯特的《狼皮》(1960),弗里契的《石上青苔》(1956)、《狂欢节》(1967)和伯恩哈德的作品是这股强劲、持久的反乡土文学思潮的最佳硕果。它们除揭露奥地利社会的法西斯倾向外还常把矛头指向奥地利社会生活中举足轻重的教会势力。

女作家活跃也是奥地利战后文坛的一个有趣现象。除专门讲到的女作家外,布斯塔(1915—)和拉万特(1915—1973)的作品中宗教情绪鲜明,巴巴拉·弗里施姆特(1941—)和布里吉塔·施威格(1949—)被视为妇女文学的代表,玛丽亚娜·弗里兹(1948—)的小说篇幅之大几乎举世无双(1985年发表的《他的语言你不懂》,长达3500页,却只占整部小说的四分之一),经过手术由女变男的作家舒挺(1937—)也是文坛关注的焦点之一。

在维也纳派和严德尔强调艺术独立、艺术至上的同时,许多作家把文

学与现实结合起来，以文学反思历史，反映社会现状。随着60年代左翼思潮、学生运动的兴起和反越战情绪的高涨，还出现了数位以文学干预现实的左翼作家。

艾里希·弗里德(1921—1988)是60年代学生运动期间最受欢迎的诗人。他的诗直抒胸臆，密切结合生活和社会现实。

弗里德从年轻时代起就既是有责任感的社会活动积极分子又是勤于写作的诗人。1938年，奥地利被并入德国后，他在维也纳建立了一个中学生抵抗组织。父亲被纳粹杀害后，他流亡到伦敦，建立流亡者青年团，加入共产党组织的奥地利青年流亡阵线并参加BBC的对德广播。他不顾个人安危，拯救了73位受纳粹迫害的奥地利人的生命。他此时写就的诗集《德国》(1944)、《奥地利》(1945)充满了激烈的反纳粹情绪。

第二次大战结束后，弗里德继续以极大的热情关注世界局势，尤其是德国社会政局的发展。1964年发表的《警告诗》是他的政治抒情诗走向成熟的标志。他以致力于社会批评的诗人科拉莫(1897—1958)和布莱希特为榜样，以诗为武器，反对战后德国社会的黑暗和不公平；他通过暴露新闻媒体语言的不真实揭露社会政治的虚伪。他于1966年发表的诗集《越南等等》更以观察的敏锐，语言的独特，思想的尖刻、犀利成为反越战青年的热门读物。作为犹太人，弗里德在纳粹统治时期坚定地站在纳粹的对立面；但当以色列与巴勒斯坦的阿拉伯人发生冲突时，他又写《听，以色列》(1974)，抨击以色列的阿拉伯政策。他写道："当你们受迫害时 / 我是你们中的一员 / 可当你们迫害别人的时候 / 叫我如何与你们为伍？"弗里德的诗常贴近时事，充满正义感，但也常给人"一览无余"的感觉，缺少耐人寻味的成分。总的来说，弗里德在表述自己的社会、政治主张时，多能巧妙地利用语言游戏，在文字上下功夫，取得出人意料的效果，显示很高的创造性；同时，作为左派诗人，他对极左派的不宽容和教条主义深恶痛绝，在维护正义、鞭笞丑恶时毫不隐讳自己的惶惑。因此，弗里德的诗虽水平参差，但毕竟影响了整整一代人，开了政治抒情诗的新风。在政治浪潮成为过去，激动的情绪得到平息之后，越来越多的评论家对弗里德的评价渐趋一致，连保守的批评家也认为弗里德是1945年之后最重要的抒情诗人之一。

米歇尔·沙浪(1941—)是炼钢工人的儿子，以关于穆西尔戏剧的论文获博士学位后开始创作。他以布莱希特为榜样，用文学干预现实，改造

社会。他采用具象诗的某些手法，把日常惯用语和论说文写进小说，让读者猛然醒悟，发现司空见惯的语言及社会现象背后掩盖的真相，通过陌生化效果揭露资本主义社会对工人、农民的压迫和剥削。沙浪希望以小说提高工人觉悟，以文化革命的形式改变社会现状。他70年代发表的长篇小说《查利·特拉克托》(1973)和《雇工的儿子》(1976)较有影响。

彼得·突里尼(1944—)曾是炼钢工人，70年代初发表剧作《打老鼠》(1973)《杀猪》(1972)后名闻四方，成为有争议的作家。《打老鼠》的剧情发生在现代垃圾堆上，作者对现代文明的厌恶暴露无遗。男主人公“他”先是发泄自己的无名愤怒和压抑，把垃圾堆附近的老鼠一个个打死，在和“她”春情缠绵时却被别人当做老鼠打死。接着，打老鼠的人把枪指向台下，朝着观众乱射一通。观众成为剧情的一部分，惊骇之余对突里尼印象深刻。《杀猪》写农民之子瓦伦亭拒绝说话，只学猪叫，结果，被村里人戏弄后像猪一样杀掉。

后来突里尼改变这种玩世不恭的态度，逐渐向马克思的观点靠拢，作品也不像先前那样惊世骇俗，而具有了批判和教育意义。70年代中后期，突里尼创作六集电视连续剧《阿尔卑斯山传奇》(1976)，以大量史实为依据，通过上奥地利州一个农民家庭三代人的变迁，反映了奥地利19世纪末到第二次大战结束的历史沧桑，为严肃电视剧揭开了新的一页。1988年，突里尼发表的剧本《低效率工人》(1988)描写钢厂裁员，暴露了现代资本主义社会中工人的实际境遇。1993年，他发表独幕剧《格里尔帕策逛性商店》(1993)，以性用品商店为外景地，再次引起轰动。

艾尔弗里德·叶里内克(1946—)60年代起发表小说和戏剧。她在早期创作中受维也纳派影响，后来逐渐接受马克思的阶级观点，利用现代手法发展布莱希特的叙事剧传统。叶里内克的不少作品，如剧作《情妇们》(1975)、《克拉拉·舒曼》(1982)，有明显的女权主义倾向，女权运动者们也常把她当做妇女文学的代表作家。但叶里内克提倡女权只是反对传统男权社会，仅仅暴露和反抗压迫这一具体组成部分，其出发点和女权运动大相径庭。在1977年发表的剧作《娜拉离家出走之后的际遇，又名社会支柱》中，叶里内克以易卜生的《娜拉，又名玩偶之家》及《社会支柱》为起点，先让娜拉去纺织厂当工人，后成为大资本家的色情诱饵，最后重新回到丈夫和孩子身边。叶里内克打破了易卜生及其读者把娜拉看做妇女解放代表的幻想，揭示出妇女处处受支配的实际地位。

叶里内克着重表现的，是资本对人的言语意识、思想行为的支配。她不仅以传统男权社会为敌，而且以战后奥地利社会实际存在的民族主义和法西斯倾向为敌。在小说《原野，你可要当心》(1985)及戏剧《皇宫剧院》(1985)中，叶里内克继承内斯特洛伊和卡尔·克劳斯等一批奥地利作家的反乡土文学传统，对所谓"家乡"、"乡土"尽情嘲讽。在长篇小说《我们是诱饵，孩子！》(1970)及《女钢琴家》(1983)中，叶里内克将日常惯用语重新排列，揭露大众媒介和通俗文学的语言文过饰非，为虎作伥。1998年搬上舞台的戏剧《体育》以现代文学手段暴露体育与权力及法西斯倾向之间的关系，长达七个多小时，观众褒贬不一。

奥地利当代文学中，体现否定精神最彻底，同时也最有争议的作家是**托马斯·伯恩哈德**(1931—1989)。他生在荷兰，是奥地利作家约翰内斯·弗罗伊比喜勒(1881—1949)女儿的私生子。在萨尔茨堡上小学时问题甚多，不得不转入难管教儿童的专门学校。后来去商校，因肺结核长期住院治疗。50年代起，伯恩哈德半工半读，在维也纳和萨尔茨堡学习音乐和戏剧，后成为职业作家。

伯恩哈德的早期创作多为诗歌。他的诗集《在地球上和地狱中》(1957)、《月色铁幕下》(1958)以死亡和绝望为题，形式和内容均与特拉克尔和策兰有相似之处。伯恩哈德的小说和戏剧数量甚丰，主要小说有：《精神恍惚》(1967)、《缘由》(1975)、《呼吸》(1978)、《古典大师》(1985)、《灭亡》(1986)；主要戏剧有：《习惯的力量》(1974)、《名人》(1976)、《德国午餐会》(1978)、《里特，丹纳，福斯》(1984)和《英雄广场》(1989)等。

伯恩哈德的小说从一开始就不注重情节。他的第一部长篇小说《寒流》写一个画家隐居萨尔茨堡的翁村，他的弟弟委托一个医科大学生观察他。大学生于是和他进行了海阔天空的长篇谈话。后来，画家突然失踪。伯恩哈德的着眼点不在情节的发展，而在大学生和画家的谈话内容，和翁村令人作呕的社会状况。伯恩哈德作品的题材总离不开疯狂、自杀、疾病和死亡。伯恩哈德写小说不是为了讲故事，他要在小说中直抒胸臆，通过小说人物那充满否定精神、类似癫狂的长篇大论把世界骂得狗血喷头。

伯恩哈德的戏剧常使评论家不知所措。《里特，丹纳，福斯》得名于皇宫剧院的三名演员。伯恩哈德说："'里特、丹纳、福斯是充满智慧的演员'。在我写下这句话后两年的创作过程中，我心里想的是我的朋友保尔和他的叔叔路德维希·维特根斯坦。"事实上，对哲学家维特根斯坦生平稍

有了解的读者在剧本的许多地方都会不由自主地想到维特根斯坦的生活历程:奥地利、挪威、英国的重要,家境的富裕,妹妹的角色等,不一而足。但读者(观众)若想通过这部剧得到有关维特根斯坦或三位演员的具体知识,就会大失所望。该剧剧情平淡,毫无跌宕起伏。伯恩哈德只想借舞台这块众目睽睽之地尽情嬉笑怒骂,向世界频频发动攻势:

"我们走进书里 / 像走进餐馆 / 又渴又饿 / 都要饿死了我的孩子 / 起初我们受到欢迎 / 招待 / 但招待越来越差 / 越来越差 / 最后我们被赶出去 / 也许是自动离开迫不及待 / 因为我们再也无法忍受餐馆里的冲天臭气 / 做出来的极差 / 端上来的极差 / 可我们还得掏空腰包付账 / ……我们到这些哲学体系中 / 犹如走进敞开的餐馆 / 立刻在老位子上坐下 / 惊讶地发现 / 服务质量 / 不如人意 / 我们气极了 / 餐馆里坐的 / 尽是令人倒胃的家伙 / ……我们走进响亮的名字中 / 希望得到一顿哲学美味 / 可每尝一口都味同嚼蜡 / 我们走进书中像走进餐馆 / 我们真倒霉。"

伯恩哈德的作品无体裁之分。我们这里说的"小说"、"戏剧"是按一般习惯而定,与作者无关。事实上,伯恩哈德的小说《一笔勾销》(1986)赫然以"悲剧"为副标题,《古典大师》则冠以"喜剧",更有趣的是,他的《伊丽莎白二世》(1987)注明"不是喜剧",似乎这也是一种体裁。不仅如此,伯恩哈德的各部作品之间亦无明确界限,一再重复是他的拿手好戏。他将各种体裁的各部作品融为一体,反复以玩世不恭的态度和夸张、冷峻的手法从不同侧面攻击着世界。奥地利首当其冲。

从 1966 年的《政治早祷》起,伯恩哈德就把攻击的矛头直指奥地利:"奥地利人是天生的投机取巧分子,他们胆小如鼠,……靠遮掩和忘却过活。不论政治上多大的丑闻,多严重的罪行,不到一星期,他们就忘得一干二净。"如果我们用奥地利"山水的秀丽与国家的无耻相抵……我们只有自杀"。伯恩哈德不遗余力地攻击奥地利的纳粹倾向和天主教势力,在他看来,学校教室摘掉希特勒像留下的空白处挂上十字架恰好说明二者一脉相承。伯恩哈德对奥地利的攻击是半带癫狂的谩骂。但他的谩骂决非空洞无物、不痛不痒,而是带着诗人的狂放,高屋建瓴,切中要害,令人心胸顿开,酣畅痛快。这种诗意的夸张体现着伯恩哈德否定精神的气魄和力度,除了作为语言艺术品所具有的美学价值之外,远比法院上诉式的就事论事、一板一眼准确、畅快。

伯恩哈德当然不只以奥地利为敌，他知道，有的国家与奥地利一样虚伪、丑恶，“但其他国家与我们无关……只有我们国家才和我们有关，才日复一日地折磨着我们，弄得我们走投无路。我们国家的政府卑鄙昏聩、虚伪欺诈，同时又愚蠢无比。”伯恩哈德临死时立遗嘱禁止在奥地利出版、朗诵、演出他的作品，引起轩然大波。可这同样是他狂荡不羁的否定精神的体现，并不说明他真的只想把作品搬到外国出版发行。

伯恩哈德的作品中常有艺术毁灭人的情况。在《古典大师》中，伯恩哈德却反过来，把艺术品作为靶子，攻了个落花流水。他说：“几百年来一直为世人称道的古典大师们只经得起蜻蜓点水式的察看，如果我们观察得仔细些，他们就会黯然失色；如果我们专心致志、不折不扣地去研究他们，他们更会烟消云散，只让我们觉得无聊透顶，恶臭无比……如果你用心认真看一下歌德的作品，你会觉得它们荒唐可笑，没有一部作品例外……怕就怕认真，你一认真阅读，作品就原形毕露了。”

不仅对艺术品如此，伯恩哈德对社会现实、自然和语言均“认真”地加以观察并处处发现它们的致命伤。他的《德国午餐会》、《退休之前》和《英雄广场》集中反映奥地利、德国处处是纳粹；对自然，他明确指出：“你对自然知道得越多，你对它的了解就越少，它就越显得毫无价值。”对语言，他更不容置疑地宣称：“人一张口，说的就是假话。这是事实。语言是我们永远也走不出的监狱。”

如果说，伯恩哈德是奥地利当代文学金牌的一面，那么，彼得·汉特克就可当之无愧地称为这块金牌的另一面。**彼德·汉特克**（1942— ）生于奥地利和斯洛文尼亚边境小镇格里芬，在读完天主教寄宿学校和人文中学后开始学法律。小说《马蜂》(1966)的成功使他决定走文学之路。汉特克力求创新，对60年代的名作家提出尖锐批评，并在1966年秋“四七社”召开的普林斯顿会议上公然和该社的现实主义文学倾向决裂，引起轰动。在《我住在象牙塔里》(1972)一文中，汉特克指出：“大家没有看到，语言多么容易被人用来为形形色色的社会和个人目的服务。大家没有看到，世界不只由物体组成，而且也由表述这些物体的语言组成。”

汉特克的《马蜂》不是传统意义上的小说，而像讨论小说创作困境的论文。汉特克尽量写出情节，却无法如愿以偿，于是对语言和创作进行反思，边反思边叙述，越叙述就越暴露出叙述的矛盾和不可行。他的第二部小说《小贩》(1967)同样以摈弃叙述而采用评说的方式写成。小说中句子

的时态均是现在时和完成时，与传统小说一贯采用的过去时大不相同。哈拉德·魏恩里希(1927—　)在他的语言学名著《时态：叙述和评说的世界》(1964)中，把德语时态分为两组：现在时、将来时、现在完成时是评说时态；过去时和过去完成时是叙述时态。在魏因里希看来，时态和过去、现在、将来三种时间无关，而是一种语言信号，告诉读者作品是叙述文还是论说文。事实上，德语文学从本世纪初开始的确出现叙述时态受排挤的现象，这一方面说明叙事文学从本世纪初开始出现危机，同时也印证了魏因里希观察的敏锐。

汉特克在小说《小贩》中不仅要与传统的文学体裁决裂，而且要清算叙述这一基本文学时态。通过首尾联贯的故事，世界好像也显得很完整。这实际是一种假象。汉特克要借摈弃叙述来戳穿这种假象。

汉特克强烈反对传统，反对现状，同时也与所有政治运动和团体明确保持距离，表现文学及作家的绝对独立，因而遭到有政治热情的左派知识分子的非议。在小说《短信长离别》(1972)中，汉特克既不像左派那样抨击美国，又不把美国看成人类的希望，而是两眼朝内，专注于表现一个人饱受折磨的内心世界。汉特克的文学风格与60年代的主要文学流派都不相协调，有的评论家对他横加指责，说他是新内向派，试图把他打入冷宫。

1971年，汉特克的母亲自杀，他次年发表《心满意足的不幸》，叙述母亲的一生。他一反自己《马蜂》和《小贩》的反叙述态度，重新采用叙述，并通过叙述创造现实。汉特克对叙述态度的变化十分引人注目。当然，汉特克并没有回到传统叙述方式的老路上，而是夹叙夹议，虽不像穆西尔那样对叙述充满嘲讽，却取消叙述中的因果律，否定日常理性和逻辑，使作品具有类似宗教的神秘性。

真正引起轰动的，不是汉特克的小说，而是他的戏剧。1966年，《咒骂观众》搬上舞台，公众哗然，却异口同声地给予好评。和汉特克的小说一样，这部剧也取消了情节，演员之间的对话变成了演员对观众的直接咒骂。它不仅严格区别于传统戏剧的冲突和结构，也不同于布莱希特的叙事剧。在汉特克看来，传统戏剧通过情节和对话制造一个假象世界，欺骗观众；布莱希特使观众成为演出的积极组成部分，取消台上台下界限，制造的却仍是一个半假象世界；而他则要使观众成为演出的内容和评论对象，使观众和演员的角色对调，完全消除假象。取材真实故事的《卡斯帕

尔》(1968)以学习语言来体验世界为主题,同样获得巨大成功。

汉特克在戏剧和小说界的成就使他成为60年代新一代作家的代表。许多人把他看做诗人的完美化身:他既有创作天才,又能引起观众的不安。汉特克从一开始就是一个极有争议的人物:有人视他为进步文学代表,反传统的化身;有人则认为他是在重复先锋派的手法,成就远不及达达派和维也纳派;还有人认为他是披着新先锋派外衣的保守、反动作家。但不论怎样,谁都不能无视汉特克的存在,谁都无法否认《咒骂观众》和《马蜂》既不同于古典戏剧、小说,又不同于布莱希特和"四七社"的独到之处。他的小说题目:《短信长离别》、《守门员在十一码时的恐惧》(1970)更成为文人雅士的口头禅。

汉特克不固步自封。70年代,他的美学观点和创作方法有了新的发展。《心满意足的不幸》(1972)表明他重新重视叙述,《世界的重量》(1977)则表明,他不同意维也纳派把艺术当做自然对立面的观点和做法,他要重新相信并依靠自然。同时,他也不再极端地怀疑语言。这样,汉特克在否定的同时渐渐表现出一种肯定精神,他要在新的水平上营造语言作品的新殿堂。这些,从汉特克对卡夫卡的态度上可见一斑。

1979年,汉特克在接受卡夫卡奖的答辞中说:"《审判》一书使我最清楚地认识到,我在创作上必须和弗兰兹·卡夫卡分道扬镳,因为他的小说把世界写成愚弄每一个人的极为强大的恶势力,而在我这后生看来,世界依旧是一种挑战,一种我或许能——或许一生一直都能——迎接得了的挑战。"汉特克虽对卡夫卡保持着一定的礼貌,同时却要公开和卡夫卡分庭抗礼。汉特克不顾当时以否定传统、否定古典理想为主要特征的时代风尚,语惊四座:"我斗胆说:我在重视形式表达'真'的同时追求'美'——追求具有震撼力的美,努力通过美引起震撼。我追求古典和无限。根据大画家的经验,只有坚持不懈地观察自然、融入自然,才能达到古典和无限。"

汉特克重新强调自然与70年代末兴起的绿党运动不谋而合。西方国家直到70年代中期都普遍乐观地相信技术进步和工业化。70年代后期,民众的自然保护意识明显增强,许多人反对以自然为代价发展工业。1978年,奥地利茨温屯多夫核电站建成,准备并网发电,由于民众反对,投票表决后只好废置不用。茨温屯多夫于是成为奥地利民众自然保护意识觉醒的象征,同时也体现了奥地利的民主政治。

如果说,汉特克在接受卡夫卡奖时对卡夫卡还算客气,那么,他在1983年发表的《重复的想像力》一文中就对卡夫卡毫不留情了。他说:"把自然整理得清晰有序是文学创作中最大的难题,卡夫卡不是一直都在逃避这个难题吗?他不是一直都只描写不需整理的梦幻状态而把真正的自然抛在一边吗?我倒想让卡夫卡描写一下光天化日下的风景,看他怎样有条有理地驾驭素材。"最后,他还石破天惊:"我痛恨弗兰兹·卡夫卡,他永远是儿子!"

通过攻击卡夫卡,汉特克要把穆西尔、贝克特、乔伊斯和尤内斯库等一齐从现代艺术的神坛上赶下来。当然,汉特克并不想借反对现代大师来复辟传统,但他的确不再继续走上世纪末本世纪初开始、60年代进一步发扬光大的否定精神之路,而由早期追随维特根斯坦以怀疑为特征的语言哲学转向肯定存在的海德格尔哲学。汉特克要相信并依靠语言的力量,重树自然的尊严。他说:"自然是我能给你们的唯一承诺,是唯一持久的承诺;它是世界的样板和尺度。"这样,汉特克从60年代"观众的咒骂者"一跃成为观众的教育者、鼓励者。在他1989年搬上舞台的戏剧《提问游戏》中,在"否定者"之外,肯定者的角色更引人注目。这与伯恩哈德作品中处处强调的绝对否定形成鲜明对照。

汉特克以独特的方式修复了叙述,并向大众宣布,他"爱"古典大师格里尔帕策,"爱"强调自然的塞尚,"爱"莫扎特以前的音乐。他谈论"爱情",完全不顾斯特林堡和弗洛伊德对这问题的看法;他喊"万岁",根本不在乎这个词曾被滥用过。汉特克的奇妙之处在于,他说这些话总有自己独特的方式,并不让人觉得保守、过时。他向人们证明现代诗人的特殊价值,开始在绝对否定之后走向否定之否定,使人耳目一新。

瑞士德语文学 瑞士文学在战后至50年代末的主流是保持和发展瑞士的传统文化价值。比如罗伯特·法艾西(1883—1972)的长篇三部曲《父亲之城》(1941)、《自由之城》(1944)和《和平之城》(1952)。他不像比雷尔那样对世纪交替期间的变革感兴趣。他在1945年接受苏黎世文学奖致答辞时说,瑞士人肩负维护欧洲精神遗产的委托。库尔特·古根海姆(1896—)在他的四卷集长篇小说《总而言之》(1952—1955)中强调表现的是促使一个社会持续发展的社会、政治和文化的条件。他认为要认识到个人生活与社会公众生活之间的相互联系,因而不管一个人的社会地位如何以及来自于哪一个民族,都应投身到为社会集体服务之中,遵循由

理智和容忍所规定的行为准则。他在1959年发表的《颗颗沙粒》中也认为历史的结论表明传统的世界观仍然是行之有效的。50年代中期开始，文学作品中逐渐出现了反思历史的内容，比如汉斯·阿尔布莱希特·莫泽尔(1882—1978)的小说《沉城维尼塔》(1955)。虽然在描写历史发展时表现了不少传统的正面事物，但不着意去美化与歌颂，同时也不放过对消极的、反面的事物的揭露，因为作者感到人类将面临深渊。从写作方法上看，称它为小说甚至有点勉强，作品中运用了各种体裁，作者似乎以此表明，现实的发展已无法再用唯一的某种形式全面地去把握和再现了。

在诗歌方面，总的发展趋势与小说类似。战后几年里基本上还是传统诗歌形式和传统的价值观念的内容，虽然也有个别的诗人直接表现战争的主题，如阿尔贝特·埃利斯曼(1908—　)的《林荫道》(1960)："几乎上百人。／在这条大道上，／这条上面曾经／在欢呼声中／跑着得胜者的道路。／自从我想到它，／还是头一回／韵律悄然从我笔下消失。诗人指的是他想起了被法西斯在马拉松和雅典之间的传统比赛道路上绞杀的那些人。女诗人艾丽卡·布尔卡特(1922—　)的诗作《黑鸟》(1953)、《原野的精灵》(1958)等表现的是自然与文明之间的关系。在她的诗中，外部的风景成为内在的、灵魂的空间，外面的树成为自己的生命之树。50年代在瑞士出现的"具象诗"强调作为物质材料的语言本身，其创作原则是把单词或句子从视觉或听觉两个方面进行不寻常的排列，在词或句子的外观或语音上寻求充足的意义。50年代初期瑞士人欧根·戈姆林格尔(1925—　)探索诗歌的新的表现方法，1953年发表了他创作的第一批"具象诗"，成为这种新形式的创始人之一。具象诗出现在50年代并非偶然。战后的西方全力以赴地发展经济，技术发展成了社会关注的中心。如果说诗人布尔卡特有意识地把视线从技术移向自然，那么戈姆林格尔恰恰在技术中看到了构造现实特点的迹象，从人的技术存在推导出美学结论，根据这个结论他找到了诗歌的新形式。技术时代的节奏要求现代人能迅速的理解和被理解，为此戈姆林格尔将诗歌缩减为句子和词，将诗行变成星座一样的个别词的排列，借鉴达达主义对文学、音乐及造型艺术手段重叠可能性的认识，具象诗打破了诗歌、绘画和音乐之间的界限，常常让读者同时通过读、听和看来对其欣赏和理解，如戈姆林格尔的"沉默"：

沉默　沉默　沉默
沉默　　　　沉默
沉默　沉默　沉默

通过读及读至中间一行中间的停顿,以及围绕着中间空白的清一色的"沉默",从听觉和视觉上强调了这张口的沉默,然而听觉上的沉默恰恰形成了视觉上张着的口,出现了佯谬或张口无言的效果。

60年代瑞士文坛比较活跃。50年代中期弗里施的小说《施蒂勒》(1954)和迪伦马特的戏剧《老妇还乡》(1956)就开始引起了评论界的争论。60年代初前者的《安道尔》(1961),后者的《物理学家》(1962)在苏黎世剧院上演,将两名作者推向世界,同时也使他们成了论战的中心。

对文坛的活跃状况持有不同看法的是老一代强调传统的作家。1961年古根海姆表示对瑞士当时的文化状况感到忧虑,一方面由于经济迅速发展瑞士越来越多地雇用外籍工人,另一方面他认为更加危险的是外国艺术对瑞士传统文化的瓦解作用。他看到在瑞士舞台上上演的萨特、布莱希特和贝克特等人的无政府主义作品受到瑞士各阶层,特别是知识分子的拍手叫好,他认为这些演出主要不是为了艺术,而是向西方基督教世界破坏性的进军。他感到十分遗憾的是瑞士戏剧家的作品在邻国的无政府主义的舞台上演出并受到欢迎。他还抱怨小说作品表现的都是主人公的个人主题、个人处境和个人前途,而历来作为文学创作的主要对象,让人热爱和感到自豪的瑞士国家却在文学中消失了。很明显,古根海姆所指的是弗里施和迪伦马特的戏剧以及弗里施的小说《施蒂勒》。但也有作家反驳古根海姆,认为瑞士文学绝不能局限于乡土文学而要向世界开放,无论是50年代的盲目反共还是60年代神经质的排外都将导致瑞士精神与文化的狭隘。只想保守,不思创新是无法保持传统的。

同年12月文学史家埃米尔·施泰格尔(1908—　)接受苏黎世文学奖所致的答辞再次引起争论。施泰格尔对新文学倾向持否定态度,认为当代文学离开了社会集体意识,在持社会批判态度的作家的作品中充斥着许多令人厌恶的东西,比如同性恋、性反常等。讲话发表后立即引起激烈争论。驳斥其观点的有保尔·尼丛(1929—　)、弗里施和迪伦马特等。保尔·尼丛认为,是这个资产阶级社会在许多问题上的虚伪(比如越南战争、冷战、军队生意、外籍工人问题等),使文学中产生许多"令人十分厌恶的

东西”，他认为文学是对这种虚伪社会的反叛。

与苏黎世文学争论的同时还有围绕小说《遗产》(1965)的争论。小说作者瓦尔特·马蒂阿斯·迪格尔曼(1927—1979)根据文献资料，以虚构的情节描写第二次世界大战中瑞士的避难者政策，并把当时的泛法西斯力量的活动与战后歇斯底里反共的政策联系起来。迪格尔曼不像弗里施在《安道尔》正文前声明“安道尔”不是指某个具体的国家，迪格尔曼明确指出作者是瑞士人，小说写的是瑞士的事。不难预料这部小说的出版遇到了困难，联邦德国在1965年出版了这本小说之后，苏黎世才在1968年出版它。

1968年在西欧的反对越南战争运动，以及由此引起的学生运动导致了思想政治领域的极端主义倾向，不少知名作家同情或亲自参加到运动中去。在苏黎世围绕青年活动中心问题发生了青年学生同警察之间的冲突。但很多作家当时就预见到学生的极端行为必然导致政治上极右势力的抬头。战后持社会批判观点的作家认识到政府的反共态度是抵制一切社会改革的借口。这一观点导致作家队伍在60年代末发生分化。1970年22位作家从瑞士作家协会中退出，导火线是作协主席参与撰写民兵卫国手册，手册怀疑作家和知识分子在国家危难之际可能站在敌人一边。分裂的根本原因是代表60年代文学潮流的、具有自我意识的作家与持保守的、传统观点作家之间的矛盾，退出来的作家于1971年建立“奥尔腾社”，不久会员就增加到100多名。1974年制订了章程，其宗旨体现了弗里施曾表达过的希望：社会主义和民主联合起来才能实现各自的允诺。

70年代中期以后，西欧社会普遍向右转的倾向使60年代期望革命变革的群众性运动变成少数人的事情。积极干预现实的作家关心的课题有所变化，瑞士作家这时注意的社会问题是：由修建道路和建造原子能发电站带来的环境问题；1971年妇女获得选举权，以及1981年着手将男女平等写进宪法所引起的对妇女问题的关注；由1980年苏黎世青年起来造反而引发的对青年问题的关注，他们在冷漠的、金钱统治的世界里被忽视、被压制；80年代初西欧发生和平运动，而在瑞士则由作家发起了1983年伯尔尼五万人的争取和平大游行。作家们强烈反对军备竞赛，要求瑞士解散军队。“奥尔腾社”将保护世界免遭军事和民间两个方面的破坏补充进章程。

反映在创作上是在越来越关注个人和国家、个人与世界的关系上所

表现出来的日益强烈的自我主体意识,日记体文学作品因此也盛行起来。典型的例子如弗里施的小说《蒙陶克》(1975)、格特露德·洛腾埃格尔的处女作《前夜》(1975)、胡戈·洛埃切尔的小说《免疫者》(1975)、艾·约·迈耶尔的《归途》(1977)等。瓦尔特·福格特在他的作品《忘却和回忆》(1980)和《衰老》(1981)中完全有意识地将"自我用作感知社会现状的地震仪",向"尚未了解的最深层推进"。

自70年代中期开始,作家队伍中间的分歧也趋缓和,1974年奥托·伯尼担任作协书记后,瑞士作协和奥尔腾社之间开始合作,比如1977年发表共同声明支持一名因在教学中采用维·姆·迪格尔曼的小说作阅读材料而被解雇的中学教员。作协组织的作家新作朗诵会大多数的听众常常是"奥尔腾社"的成员。两个协会与瑞士文化基金会合作共同举办每年一度的索洛图恩文学节。

第二次世界大战后瑞士德语文学涌现出两位作家,他们不仅享誉德语国家,而且使瑞士德语文学在凯勒和采·佛·迈耶尔之后再次走向世界。这两位作家就是马克思·弗里施和弗里德里希·迪伦马特。

马克思·弗里施(1911—1991)出生于建筑师家庭,自幼喜爱文学与戏剧,1931年至1933年在苏黎世大学读文学,1933年因父病故而中断学业,不定期为"新苏黎世报"当记者,开始了终生不断的国外旅行。1934年发表第一本小说《尤尔根·莱因哈特,一次决定命运的夏日旅行》,1936年得到资助重返大学改学建筑,1937年将全部创作手稿烧掉,决心放弃写作。1941年学业结束,开办建筑事务所,虽然保障生活的一切条件都具备了,然而弗里施无法完全抛开写作。1943年至1945年连续发表小说《我喜欢折磨我的东西,又名难以相处的人》、《彬,又名北京之行》(1945)和剧本《他们又唱了》(1945)等作品。此后他又发表了剧本《中国长城》(1947)、《厄德兰伯爵》(1951)和《唐璜,又名对几何学的热爱》(1953)等剧作。1954年至1964的十年是弗里施创作生涯的顶峰,他在1955年终于关闭了建筑事务所,专事创作。在此期间他的重要作品是小说《施蒂勒》(1954)和《技术人法贝尔》(1957),《我从此取名为甘腾拜因》(1964),剧本《毕德曼先生与纵火犯》(1958)和《安道尔》(1961)。此后的重要作品还有《1966—1971的日记》(1972)、小说《蒙陶克》(1975)和《蓝胡骑士》(1982)。

弗里施的创作大致可分为两个阶段。1945年以前的作品表现的是

个人在人生道路上的渴望与追求，反对环境对人的束缚，担心生活的停滞与重复。比如第一部小说里的主人公尤尔根·莱因哈特是一个自信负有艺术家使命的年轻记者，纠缠在三个女人的生活中，当他发现这并非他要过的生活时，已无法摆脱业已进入了的角色。这显然是弗里施整个一生在创作中着力表现的根本问题之一。但在1945年后，他把这一主题与社会变革密切联系起来，他的作品批评以冷战为目的的意识形态，批评以生活水准代替生活意义的社会观念，批评在一切都可以复制的社会中个体意识的削弱，批评西方世界的真理标准如何裂变社会、肢解个体。这并非说他以前的表现个体的主题在这种联系中淡化了，相反，因为作品将目光朝着世界这面镜子，他能够在其中更好地看到个体的影像。

标志这一转变的作品是剧本《他们又唱了》：二战中德国军官赫伯特下令枪杀了21名人质后还要下令杀掉埋葬这些人质的教堂管事。赫伯特的昔日同学、士兵卡尔对参与枪杀人质已深感痛苦，拒绝执行赫伯特的命令开了小差。在家乡他质问他的当教师的父亲，对青年一代充当了法西斯的刽子手应负什么责任，因为他一直视赫伯特为他的得意门生。当卡尔了解到父亲列举的种种理由都无法掩盖他由于对法西斯的畏惧而没有勇气向他的学生说真话时，痛苦的卡尔无法承受这一切而自杀了。这个剧本及时地探讨了人们对这场劫难应负的责任，并把自我审视同分析社会政治原因联系在一起。探讨罪责是弗里施全部作品中的一个主题，不论是剧本《毕德曼先生和纵火犯》、《安道尔》，还是小说《技术人法贝尔》、《蓝髯骑士》都执着地围绕着这一主题。使弗里施成为世界闻名的作家的是他的剧本《毕德曼先生和纵火犯》。毕德曼这位生发水制造厂的老板对待自己的职工可谓心狠手辣，为了强占发明者的利益可以置其生死于不顾，但面对闯进家里来的纵火犯却胆怯得丧失了正常人的判断事物的能力，为保全自己他先打出人道主义的招牌，然后是一味地讨好逢迎，妥协退让，最终却逃脱不了葬身火海的下场，并使全城化为灰烬。这出寓意剧揭示了随波逐流者的行为及其心态，同时通过以合诵队的形式出现的消防队告诉人们，灾难本来是可以避免的，称灾难为命运无疑是在开脱自身的责任，后果必然是灾难再度发生。

《安道尔》讲的是虚构的安道尔国的安道尔人出于自私和偏见把一个本来不是犹太人的安德烈视为罪恶的犹太人，将他推向死亡。安德烈是安道尔的一个教师与邻国一女子的私生子，作为父亲的教师谎称是他在

邻国救出的犹太孩子。安道尔人虽然称赞教师的“勇敢”行为，但从一开始就对安德烈另眼相看，把对犹太人的偏见以及许多自己身上的弱点与恶习都加在安德烈身上。当安德烈向教师女儿求婚遭到教师断然拒绝时，他误认为教师的态度是种族歧视的表现，极度失望的安德烈看到了自己与周围的安道尔人的区别，尽管教师最后说出了真情，他自己就是安德烈的亲生父亲，但这时的安德烈已不能也不愿意改变别人强加于他的角色，决心不再抗争，最后当做有杀人罪的犹太人被处死。人类社会历史表明，多数人常对少数人持偏见，并以此作为对待他们的出发点，最终造成灾难性的后果。剧情是以法庭审讯的框架展开的，剧情中穿插着安道尔人为自己开脱罪责的发言。观众从一开始就知道了安德烈的命运，他们的注意力集中在这种遭遇的形成过程。悲剧发生后，安道尔人除神父外都不认为自己对此悲剧负有责任。作者在剧本正文前声明安道尔与同名的小国没有关系，安道尔是一个模式。剧情可以认为是发生在第二次世界大战中，也可以看做发生在战后或者将来。《安道尔》的首演引起不同观点的争论，但连续三天爆满。《技术人法贝尔》和《蓝胡骑士》的主人公也都在苦苦地检讨自己的罪责。

弗里施小说另一重要的主题是表现个人实现自我与社会客观之间的矛盾，代表性作品是他 1954 年发表的小说《施蒂勒》。小说的第一句话就开门见山点出主题：“我不是施蒂勒。”一位来自美国的怀特先生在入瑞士边境时被怀疑是七年前失踪的瑞士人施蒂勒，并可能与一桩间谍案有牵连，因此被拘留审查。此人事实上确实是施蒂勒。施蒂勒作为艺术家和西班牙内战的志愿者都告失败，为了逃避现实，重建自己的形象，彻底否定过去的他，他化名怀特，期望实现新的自我。在拘留期间他的亲人和朋友都作证他就是施蒂勒，致使他不得不承认，他是因为不能忍受平庸、停滞、一事无成的生活而更名怀特，想重新生活。小说的另一部分是以“检查官后记”的形式叙述施蒂勒获释后的生活。他仍旧是他，带着他的弱点和他的失意，试图在日内瓦湖畔同妻子一起做陶工谋生，不料妻子病故，于是在自我意识与责任意识的矛盾中陷入绝望的施蒂勒冷漠、昏然地打发日子。小说既有资产阶级婚姻小说的味道，又有反映艺术家生活和心理分析小说的特征，丰富的内容使小说适应众多读者不同的需求，作品将实现自我与社会批评交织在一起，反映出瑞士社会的保守。重复过去、安于现状、没有创造性，只能扼杀艺术家的个性。施蒂勒一方面要逃离社会

强加于他的这个角色，另一方面他对自己也提出了不切实际的要求，而且这种要求也是一种成见。而屡次失败导致施蒂勒自卑、气馁，最终也无法实现自我。正如书中主人公所说，自由的价格是昂贵的，没有能力成事，就谈不上自由。实现自我固然需要相应的社会条件，但个体缺乏必要的意志和道德力量也是无济于事的。

《技术人法贝尔》这部小说从另一角度来探讨实现自我这个主题。施蒂勒要逃离他现在的角色，去追求自我的实现；法贝尔则是对已经实现了自我的人生道路开始怀疑和动摇。施蒂勒对自己对社会疑惑、没有信心，法贝尔则自信自己是生活乃至自然的主人。作为高级技术人员，他认为一切都可以计划、设计和计算。法贝尔从来不相信偶然和命运，在一次旅行中却遇到了接二连三的偶然事件，身心受到了沉重的打击。小说开始写主人公法贝尔在沉重打击之后躺在病床上等待手术，同时回忆和检讨三个半月以来旅行中的种种经历：他受联合国教科文组织的委托于 1957 年 4 月飞往委内瑞拉协助技术发展工作。途中飞机因故障暂时降落在墨西哥的荒原上。在飞机上他结识了他大学同学的兄弟。后来，法贝尔与此人结伴去寻找在丛林中失踪的同学，不料这位同学已自缢身亡。完成委内瑞拉的任务后法贝尔没有像以往那样乘飞机返程，而改乘轮船，在船上与比他年轻 20 多岁的姑娘莎贝特相识并向她求婚。到巴黎后，本来已离开了这位姑娘的法贝尔却又找她结伴到意大利和希腊去旅行。旅途中，从姑娘口中他得知她竟是过去女友汉娜的女儿，但他认为她的父亲必然是那位已去世的同学。当年为了让半犹太血统的汉娜免遭驱逐，法贝尔提出与她结婚。但已怀身孕的汉娜却拒绝了。而法贝尔万万没有想到汉娜与他的同学结婚时没有把与他怀的孩子打掉。意外事变层出不穷，到希腊后已成为法贝尔情人的莎贝特在海边遭蛇袭击。在抢救莎贝特的医院里，法贝尔与离别 20 年的汉娜不期而遇，这才得知莎贝特就是他自己的女儿。莎贝特不幸死去，不是因遭蛇咬，而是摔倒时造成的致命伤。不久后法贝尔发现患有胃癌只好住院治疗。

小说的副标题是“一篇报导”，作者让他的主人公叙述一个自我辩解的故事，说明法贝尔内心深处已感到自己的责任，开始对迄今为止所认同的自我形象表示怀疑。战后西欧经济的迅速恢复与发展，使人们迷信技术可以解决一切问题，“技术人”就是生活的主人，代表着时代精神。弗里施让主人公从美国回到欧洲，最后让他在欧洲文化的发源地希腊这个悲

剧之乡对一生走过的道路反省和感悟，是具有深刻意义的。

小说《我从此取名为甘腾拜因》的主人公为逃脱以成见和停滞为内容的现实生活，为使他的生活伴侣也能获得自由，在一次车祸后他声称自己双目失明，并以盲人的角度去生活，去游戏人生，扮演各种角色。他希望以这种方式将自己从固定不变的生活牢狱中解脱出来。

弗里施是一位出色的建筑师，他的两本日记以其内容的丰富、形式的多样成为极富有特色的一种文学作品，像建筑师的设计草图，里边有速写、杂文、随感、演讲、提问提纲、故事、作品梗概等，他后来的许多作品都可能在其中找到最初的构思和轮廓，像建筑师设计那样，他的作品从形式到内容每一部都是一个新的探索。弗里施在艺术上避免重复，语言表达确切简练，作品的主人公多数都是知识分子，作品从爱情、婚姻、死亡、个体与社会，道德与科技进步等方面去表现他们，言情但不伤感，批判现实又不陷入某种意识形态。他同自己所属的阶层保持着距离，只会心地微笑，冷静地观察和怀疑，包括怀疑自己。

弗里德里希·迪伦马特(1921—1990)生于伯尔尼附近基督教牧师家庭。他于1941年至1946年上大学读哲学、文学和自然科学，40年代末开始集中精力从事写作，50年代初便成为知名戏剧家，1956年上演的《老妇还乡》使他蜚声世界剧坛。

迪伦马特虽然在犯罪小说、广播剧等方面都有力作，但他的主要成就是戏剧作品。它们怀疑传统的价值观念，尖锐地讽刺资本主义社会种种弊端，在这一点上他与布莱希特的戏剧有共同之处。分歧在于他不相信世界可以改变，只相信作为个体在这个世界上能保持自己的人道本质。比如他的剧本《罗慕路斯大帝》(1949)中西罗马帝国末代皇帝罗慕路斯和入侵西罗马帝国的日耳曼大军将领鄂多亚克试图让历史的进程人道些，但人为地影响和改变历史的发展都以失败告终。剧本写的虽是古典时代的灭亡，但与现实的联系是显而易见的：法西斯德国与罗马帝国后期的残暴有许多共同之处。罗慕路斯决心不进行任何抵抗，在日耳曼大敌当前的危机形势下，饱食终日，养鸡取乐，不理朝政。他坚决反对他的大臣和将领誓死捍卫帝国的主张，不理睬他的家人执意进行抵抗与报复的要求，坚持让这个罪恶的帝国按着精心策划的步骤走向灭亡。然而他的计划却因鄂多亚克出自同样动机的行为而告失败：这位日耳曼首领出人意料地愿意在罗慕路斯大帝面前称臣，于是罗慕路斯只能体面地退位，鄂多亚克

也就不得不成为罗马和意大利的统治者。但他痛苦地预见到他的侄子不久会将他杀死，然后恢复旧罗马帝国的暴虐统治。这出“并非历史的历史剧”显然是借用西罗马帝国灭亡这段历史，经过虚构用以批判强权政治和狭隘的爱国主义，并探讨人道与正义怎样推动历史进程的问题。这是一部较早的从宏观上反思第二次世界大战的作品，因此上演后反响强烈，成为迪伦马特的成名作。

迪伦马特认为世界已陷入混乱不堪的境地，要表现它、解释它只能运用怪诞、扭曲和悖论这类方式，在情节结构上运用如同自然科学中常用的所谓“极限值”那样的方法，以反讽和幽默把现实中几乎无法看清的事物间的关联，通过“可能出现的最坏的转折”将事物推向极端，然后让其实质显露出来。但要实现这样的转折，就得靠偶然事件，而偶然事件的产生就要有既怪诞又合理的“即兴奇想”。迪伦马特戏剧的这个特点尤其体现在《天使来到巴比伦》(1953)、《老妇还乡》(1956)和《物理学家》(1962)这些代表作中。

《天使来到巴比伦》中，天使受上帝的派遣将象征着天主仁慈的美女库鲁比带到巴比伦，交给巴比伦这个国家中最卑贱的人。恰逢装扮成乞丐的国王与乞丐阿基比赛乞讨的本事，如国王得胜，阿基必须放弃乞讨，去为国家供职，因为国王的社会福利世界里不允许乞丐存在。结果阿基赢得了赌赛，天使以为失败了的国王是天底下最卑微、最贫穷的人，于是把库鲁比给了他。国王嫉恨上帝赐礼物给乞丐将库鲁比踢翻在地。在宫廷里库鲁比发现她所爱的乞丐原来是国王而大失所望，劝他跟她逃走去当乞丐。然而权欲和财欲熏心的国王竟然要将她处以绞刑，并不可一世地要在地上建造高塔直插天庭。最后阿基巧妙地救了库鲁比，远离争权夺势的巴比伦，逃到荒漠里去寻找一个新的、幸福的国度。小说说明没有人愿意放弃对财产与权势的追求，只有乞丐阿基看破红尘，在自觉放弃一切的境界中享受着这个世界。阿基是迪伦马特塑造的最好的一个形象。

作为迪伦马特戏剧特色的“即兴奇想”在《老妇还乡》一剧中尤为突出。主人公老妇年轻时不得不离开故乡居伦，因为她的情人伊尔抛弃了她，不承认是她孩子的父亲并为此提供假证，这几乎毁掉她的一生。她曾沦为妓女，幸亏后来嫁给美国的一个石油大王。于是已是亿万富婆的老妇45年后重回故乡，随身还带了一口棺材。她要向居伦捐赠十亿巨资，条件只有一个：换取伊尔的性命。全城上下一开始断然拒绝了这一非人

道的要求。但十亿巨资的诱惑太厉害了，其中五亿给市政府，五亿由居民均分，它将使小城立刻繁荣起来，使每个居伦人立刻变成百万富翁。伊尔最初代表全城接待老妇，但不久就感到不安和惊恐，企图离开居伦，然而居伦人一面祝他旅途愉快，一面像一堵墙似地围着他。最后居伦城以正义和人道的名义将伊尔处死。而所有的人，包括伊尔的妻子及他们的子女，都衷心地颂扬他们的恩主，那位富婆。

作品要着重表现的不是老妇的复仇和“伸张正义”，而是表现道德被腐蚀的过程，展示一个群体如何在诱惑下堕落的过程。舞台在这里变成了道德实验场。对于突如其来的诱惑居伦人的第一反应是无比的愤慨和断然拒绝，当诱惑之巨大使他们无法抵御时，便逃避有关是非的探讨，最后曾经是拒绝接受十亿捐赠的理由现在变成了杀害同胞的借口。本来有人称老妇为“收买我们灵魂的老娼妇”，斥责她带着邪恶的复仇思想，现在却说她是在讨还公道。有人说这是一出受到背叛爱情伤害的复仇剧，也有人说是出“经济奇迹的悲喜剧”，是批判现代资本主义社会的金钱万能。但比较合适的看法应该是把老妇的报复手段作为一个怪诞的即兴奇想，作为引发冲突的起因，从而观察在极端的条件下人的思想和行为的变化轨迹，引发冲突的条件在这里是金钱，在别的戏里也许是权力、名誉或者色情。

1962 年首演的《物理学家》写的是 60 年代人们最关心的、也是我们这个时代最重大的问题：人类的毁灭。弗里施早在《中国长城》一剧中就指出：原子是可以分裂的，淹没尘世的大洪水是可以制造的。《物理学家》的基本奇想与老妇还乡复仇一样怪诞。物理学家默比乌斯发现了制造空前巨大能量的方法，但他认识到，如果滥用这种科学技术将使世界毁灭，于是他决定收回他的发明，为此他抛弃了事业、前程，离开了妻子、孩子，装疯住进疯人院，焚毁了发明手稿。然而疯人院里并不平静，另外两名物理学家分别受东、西方情报机关的派遣也装疯来到这里伺机窃取默比乌斯的发明。为了不泄露各自的秘密，他们相继以发病为掩盖杀害了与他们相爱的护士，因为她们不相信他们是疯子。犯下杀人罪后更使他们不能重返正常生活。但是转折出现了：垄断托拉斯的大股东、疯人院女院长早就看穿了三位物理学家的意图，并且早就偷拍了默比乌斯的发明手稿，并且已经在利用这些资料开工生产，更可怕的是，这位女院长本人是个真正的疯子。于是物理学家的自我牺牲变成是徒劳的、怪诞的、毫无意义的

了。

《物理学家》这出严格按照"三一律"创作的戏剧充分体现了迪伦马特的戏剧结构的特点:讲故事就要把它讲到底,讲透彻,欲达到这个目的,必须在故事中出现可能出现的突然的转折,并且最有效地运用这偶然发生的转折。装疯的科学家遇到了真正妄想统治全世界的疯子。于是周密的、有计划的行动在事变面前一筹莫展,世界发展到如此荒诞、不可理喻的地步,对此个人的任何努力都无济于事。

迪伦马特对世界的认识接近荒诞派戏剧家,但他在表现方法上没有像他们那样采用"反戏剧"的方式。迪伦马特的戏剧有故事、有情节、有人物刻划、有精彩的语言,而且还探讨在极不寻常的有利或不利条件下人性变化的各种可能性。他的戏剧让观众在怪诞、惊骇、可笑和荒唐中受到震动,达到思考与联想的目的。迪伦马特后来的剧本还有《弗兰克五世》(1960)、《流星》(1966)等,但无论在思想上还是在艺术上都没有超过上面介绍的作品。

迪伦马特的小说,特别是推理小说很有特色。《法官和他的刽子手》(1952)中的加斯特曼是一个与政界、工业界有密切关系的、利用法律的空隙公开犯罪的狂徒。探长贝尔拉赫在40年前就见他杀人,因无证据,只能让他逍遥法外。如今自命"法官"仍然在追踪这只狐狸的老探长终于等到了时机,在办案过程中他的助手因忌妒另一个下属的成绩将其杀死,于是老探长设计让他的这位助手与加斯特曼遭遇,果然助手眼疾手快打死了这个早该受到法律制裁的罪犯。当助手解释他是不得已自卫时,探长揭露了他的全部罪行,但他并不准备起诉他。这位助手终于明白探长早已知道他是刽子手,而且巧妙地利用他作为他这位"法官"的刽子手去对付另一名大刽子手。其结果是因惊骇和屈辱使他自杀身亡。迪伦马特的推理小说与传统的侦探小说不同,罪犯是谁、作案动机和方式往往在一开始就已经很清楚,比如《法官与他的刽子手》中的加斯特曼,《嫌疑》(1953)中的隐姓埋名在苏黎世开设医院,并仍像在集中营里不施麻醉药就动手术的昔日党卫军军医等人物,问题是如何取得足够的证据由法律去制裁他们。小说中的探长们往往对破案工作达到了狂热的程度,爱情、家庭、祖国可以统统不顾,甚至已经病危还在单枪匹马办案,伸张正义仿佛成了一种宗教信仰。比如贝尔拉赫,这位在《嫌疑》中再次出现的探长,为取得证据化名住进昔日党卫军军医开设的医院,正当他的计划被狡猾的昔日

纳粹识破，生命处于危险之际，突然出现的一个犹太人杀死了纳粹医生，贝尔拉赫被送回伯尔尼平静地死去。《诺言》中的警官马泰依本来已作为专家被派往约旦，但恰在此时又发生了杀害女童的案件，马泰依决定放弃出国机会，毅然负责此案的侦破。马泰依精心策划布置好诱罪犯上钩的陷井。他开设了一个加油站，让作“诱饵”的金发红裙女童在一旁玩耍。果然不久罪犯来与女童约会了。马泰依找来警察在约会地点设下埋伏，但数天过后仍不见罪犯上钩。不过自这次埋伏后再没有发生过以同样方式杀害女童的案件。人们说马泰依对案情分析是想入非非，实际上是罪犯在乘车去约会地点时因车祸而身亡。

迪伦马特的犯罪小说从形式上看是反侦探小说，是对传统侦探小说的讽刺性的模仿，它表明在一切物化、商品化了的时代，伸张正义的方式已经使传统意义上的侦探小说无能为力，社会的混乱以及相互矛盾的社会价值观已使犯罪的概念变得模糊，继而使罪犯能逃脱法律的惩罚，这样，正义的实现往往只有通过意外或古怪的方式。

奥托·佛·瓦尔特(1928—1994)出生于出版商家庭。中学毕业后，曾当过书店学徒，先后在印刷厂、出版社工作，后任一个大出版社的文学部负责人。他写剧本，主要写小说。他的作品在战后，尤其对70、80年代的瑞士文学有很大影响。他的第一部小说《哑人》(1959)，是他的代表作。主人公洛特小时候目睹父亲醉酒后殴打母亲受惊吓成了哑人，母亲遭打后去世，父亲因此被判刑入狱。洛特长大后在筑路工地上干活，认出新来的一个工人是他父亲。父亲对洛特十分冷淡。工地丢了一桶汽油引起工人相互猜疑，若查出谁是偷窃者就得去干最危险的活儿。当人们将怀疑的目光集中到新来的人身上时，洛特站出来说是他偷了汽油。于是洛特按规定去炸山岩，父亲暗中跟随，不料炸碎的岩石滚落下来击中父亲，惊骇使洛特恢复了说话能力，他向警方自首对父亲的死负有责任。

小说采用调查报告的结构，用第三人称形式，分12个部分展现事件的经过，中间穿插虚拟的对话作为间接的内心独白。父亲坚持不认他的儿子，直到父亲死亡时洛特才开口说话。父亲的死是事故还是谋害，书中没有交代。这部小说不像某些评论家所说的那样表现工人世界，而是表现传统的，在战后特别具有现实意义的父子间的冲突问题，并且放在一个荒漠的、丧失了交流能力的世界里，在这里所有的人归根到底都是“哑人”。1962年发表的第二部小说《图雷尔先生》探讨的也是个人的罪责问

题，图雷尔也像洛特一样被排斥在以"我们"这个第一人称多数形式所标志的社会之外。十年之后发表的小说《最初的骚动》(1972)明显地表示出作家视角的变化，显得更关注社会现实了。所描写的"我们"是以群体出现的居民区、工厂和党派，这里听不到个人的语言和想法。在千篇一律的套话掩盖下，没有了个人的意志和责任。接下来的两部小说《混凝土怎样变成草》(1979)和《雏鸟时代》(1988)围绕着暴力和暴力的由来和发展这样的主题。前一作品的主人公逐渐意识到毁灭自然和人的生存环境的是个人独断的强暴制度，后一作品的主人公历史学家托姆意外发现20年前母亲的死是被谋杀的。这象征着欧洲社会发展的历史，父权专制犯有谋害母权和自然的罪责。

胡戈·洛埃切尔(1929—)第一本小说《一份废水鉴定书》(1963)就引起了国内外文坛的注意。主人公是城市地下废水管道巡视员，是从下面来观察社会的，能看到处于通常视野之外的事物：社会的牺牲品，被排斥于社会之外的人，被忽视和被不公正对待的人。主人公不是个革命者，也不是逃离社会现实者，而是一位政府官员，他在生活中不是胜利者，也不是牺牲品，通过他的目光人们不仅看到了管道设施，而且还看到了下层人的生活，看到了社会衰败的一面。正是这种非同寻常的观察角度使作品对福利和消费社会的批评更加深刻："哪里越是自夸是最干净的社交群体，那里的下水管道的直径越大。"

1964年发表的第二部小说《编花圈的女人》再次显示了作者观察、表现社会生活的独特视角。主人公安娜以编织销售花圈维持生计，但是她做花圈不仅只是把花朵、叶子和枝条编织在一起，而且也把她所了解的关于死者的故事编了进去，并且编得很圆满，从而使小说生动、真实地反映出在世界经济危机、二次世界大战以及纳粹统治德国这半个多世纪的瑞士社会的状况。作者对女主人公的勤劳、乐观、能干、善良和仁爱品格的塑造，使这部小说在表现无产者命运方面尤为出色。

在小说《挪亚—经济繁荣时期的小说》(1967)中，作家对瑞士社会的探讨和讽喻达到高峰。50年代和60年代初期，中欧处于经济奇迹带来的兴奋状态中，不久前发生的那场世界性的灾难似乎已被忘记，经济奇迹改变了所有生活领域，让传统的道德准则在完全变化了的现实面前沦为典当品。但这种只追求繁荣和富裕的社会一开始就呈现出扭曲。带有明显自传色彩的小说《免疫者》(1975)将情节相互关联的一些故事松散地编

织在一起，构成了一个展示这个世界的万花筒。主人公被称为“免疫者”，不是说他不会被病态的世界所传染，而是说他想要这种免疫力，以便在这个世界上既不被毁掉也不会变得冷酷无情，也即，不让感情完全迟钝，只是加以限制，也就是不要过分敏感。免疫者要确切了解自身的承受力和容忍程度，企图在免疫和感受之间的紧张关系中找到一个合适的立足点。世界上令人惊骇、令人同情、令人悲伤的事实在太多，如果一个人完全去感受哪怕一天里发生的事情，晚上也会因感情太受刺激而死亡，即使是一个旁观者也无法承受。洛埃切尔在创作这部小说时显然参考了加缪的《局外人》，特别是穆西尔的《无个性之人》，这些主人公都遵循着积极的被动原则，他们都厌恶固定不变的事物以及所谓永恒不变的真理。

瓦尔特·马蒂亚斯·迪格尔曼(1927—1979)的出身和成长过程是这样不幸，在当代瑞士作家中实属罕见：私生子、孤儿院、流浪国外、监牢和精神病院等这些词汇标志着他人生的坎坷经历，但这一切也为他的文学创作提供了丰富的素材。迪格尔曼从50年代起就开始文学创作，是位勤奋多产的作家，使他登上瑞士文坛的是他1965年发表的引起公开抗议的小说《遗产》。

小说的创作源于发生在苏黎世的一桩政治事件：一位颇有声望的马克思主义者遭受攻击和迫害。迪格尔曼深入调查事件的背景和幕后策划者，结果表明，50年代的反共急先锋也就是30年代的法西斯排犹主义者和40年代的所谓爱国主义者。作家发现了迄今为止瑞士不为人知的一面，好像继承了一份令他吃惊、使他手足无措的遗产，于是他就做了小说主人公达维德所做的事情。达维德在“父亲”遗留下的文件笔记中找到了自己的真实身份，原来去世的“父亲”是他的外祖父，父亲是德国犹太人，被瑞士当局驱逐回德国，同妻子一起死在集中营。外祖父是共产党人，正当他设法帮助达维德的父母避难瑞士时，泛法西斯反共派代表人物弗劳恩菲尔德博士发起攻击达维德的外祖父，尽管后者被迫宣布退出共产党，但已无法再帮助达维德父母进入瑞士。弗劳恩菲尔德现在是国民议会候选人。为揭露他的不光彩的历史，以及现在又趁匈牙利事件之机攻击和陷害一位信仰马列主义的科学家，达维德在一村庄里自建印刷所印刷第二期《未来》杂志，公布弗劳恩菲尔德践踏民主和自由的行径。弗劳恩菲尔德依仗权势，煽动传媒诬蔑达维德，致使他为不明真相的人打死。达维德外祖父的朋友凭证据确凿的材料向法庭控告弗劳恩菲尔德，官司还没

有结束，被告人已被选入国民议会。小说不仅触及了二次大战期间瑞士难民政策这个敏感的政治问题，而且还尖锐地针砭瑞士社会现实。

70年代他的两部小说《有此樱挑树》（1975）和《菲律宾花园》（1978）反映了作家的内心自审。叙述方式的共同点是书中代表作者的人物同时被另一个“我”从外部所注视。在后来的作品中，如《漫步野春菊岛》（1980）和《阴影，病榻日记》（1979）中，作者将自身经历和自我审视同故事叙述者自由驰骋的幻想联系在一起，使作品具有一种新的审美价值。

瓦尔特·福格特（1927—1988）是医生，也是一位作家大夫。医生的职业使福格特对社会的观察没有偏见，对观察的表达准确精细，同时他不拘泥于常规的个性，使他对自我和周围世界的探索更为深入。福格特对政治不感兴趣，直到战后，他才反省这一立场，改变了态度，积极参加了创建作家组织“奥尔腾社”的活动，并于1976至1980年间任该社主席。医生和患者是他作品的主要人物，疾病、痛苦和死亡以及人与之抗争是他作品的主题。他的短篇小说集《咳嗽》（1965）和《桌子上的鸟》（1968）以及他的长篇小说《武特里希，一位垂死医生的自我对话》（1966）和《威斯巴登学术大会》（1972）使他成为瑞士战后最重要的讽刺小说家。《武特里希》的主人公武特里希教授临死前还去医院查房，在开车去医院的路上把握方向盘的手已在颤抖，他的精神也在迅速减退，可是一进医院，便突然成了一位具有无上权威的主任医生，虽然他事实上已没有这种能力了。这位除病祛灾的上帝已不再能对病人有任何帮助，他将他们通统作为病愈者令其出院，自己却对死神的到来无能为力，停止了呼吸。多年统治着这个世界的他今天却落在了死亡的掌握之中。《威斯巴登学术大会》讽刺了精神病医疗科学领域的腐败现象，讲述大学医学院中受人尊敬的、享有崇高社会地位的医学学者，如何被束缚在由争名夺利、争权夺势、阴谋诡计和惴惴不安所编织的网中。

福格特前期作品运用的是近于漫画式的讽刺，比如在《咳嗽》这个短篇小说中有一位外科大夫由于工作的沉重负担而患病。精神病医生给他开的处方是要他今后只给顺序排列为偶数的病人手术，而且给病人身体右面或左面手术要交替进行，不管患者病情如何。福格特70年代以后的作品呈现出悲伤和忧郁的情调。1974年发表的《疯子和他的医生》即是一例：一个年老的和一个年轻的男人走在瑞典一条市郊公路上，原来年老的医生由于诊断错误使年轻患者的疾病永远无法治愈，为补救自己的过

失，年老的医生决定永远陪伴年轻的患者。小说表现的是这样一种医生，一方面他们不可能避免不犯任何过失，另一方面他们毫无保留地承认自己的过失。

阿道夫·穆世克（1934— ）的小说《兔年夏天》（1965），因构思不俗、语言精彩、故事生动而获得好评。主要情节是瑞士一家公司为征集公司成立的纪念文章挑选出六名青年到日本逗留半年，在日本的该公司广告部主任毕绍夫负责验收六名青年的文章，他还想从六位年轻人中物色自己的接班人。旅日半年的最后一周里，七个男人聚在一起，为消磨时光，六名年轻人轮流每天有一位除谈他的文章外还要讲一个故事助兴，最后唯一一位没写出文章的叫格泽尔的青年被主任选定为接班人。格泽尔是位手工工匠，不会写作，只能当场放录有他口述的录音带，他发现每当他想要把什么写到纸上时，就会失败。小说的情节使小说多次变换叙述角度，这不仅有利于穿插进不少关于日本和瑞士的背景描写，而且还能让作者从容地讲述一些令人难忘的故事。格泽尔不会写作这个情节可以认为是作家对他的首部小说所持的谦逊态度，但这并没有妨碍读者通过这部小说发现这位颇具语言驾驭能力、深谙文学创作奥秘的教授作家。小说《抵抗的魔术》（1967）和《阿尔比塞尔的理由》（1974）着重对知识分子的描写。前者体现作者对知识分子并非建立在责任感和可靠思想基础上的反抗行为进行批评，后者可以认为是作者从心理分析角度对1968年大学生运动的透视。《阿尔比塞尔的理由》中主人公中学教师兼作家阿尔比塞尔朝他的心理医生蔡罗特开了枪。小说的情节就是调查这桩杀人案，重点不是查找作案者而是查明作案的动机。阿尔比塞尔因无法排遣害怕和负疚感的困扰变得精神忧郁，心灵和身体均感不适，于是便请心理医生蔡罗特治疗。不久受学生运动的影响，阿尔比塞尔不再从自身，而是从周围环境中找病因，为克服心神不宁而转向挑战社会，企图借运动之机一举摆脱小资产阶级出身造成的、无法从中得到满足的生活环境。由于蔡罗特医生要求，他不无痛苦地认识自己，要他坚持原来的愿望，脱胎换骨变成另一个人，他对此十分抵触和恼火，也许正是这个原因，他朝医生开了枪。

1980年发表的小说《白云，或名友好协会》仍然关注知识分子。一个由从事各种不同职业的瑞士知识分子组成的旅游团到中国旅行，到中国后不久，旅行团团长就莫名其妙地死了。突如其来的变故使人与人间关系紧张的形势更加明显。另外，陌生的东亚文化使本来在社会和心理方

面区别很大的旅行团成员之间出现更多的争论和矛盾。最后查明团长的死是由于各种无法估计的因素阴差阳错地交织在一起造成的。这是部包含有许多精彩的心理描写的小说,其主要思想就是期望人们相互间能有更多真正的交流和责任感,不要让工业高度发展带来的个体化和异化倾向将人间的真情吞噬。1993年完成的长篇巨著《红衣骑士》,是一部形象的世界史,不仅演义800年前埃森巴赫的史诗《帕齐伐尔》的故事,而且把历史和今天联系起来。穆世克的剧本《凯勒的晚上》(1975),是根据流传下来的一则凯勒轶事:凯勒与政府官员、流亡者和革命者一起度过了他作为作家最后一个自由的晚上,喝着葡萄酒一言未发。剧中,凯勒始终背对着观众沉默地坐着。作者要求观众用凯勒的耳朵去听周围人的对话,并要思考他当时的想法:一方面他对这些关于改变世界的夸夸其谈表示愤慨,另一方面对于明天要到苏黎世州政府上班还在作最后的犹豫。另外作者也要求观众听懂对话中所包含的许多暗示和看清讲话者的真正面目。这出剧表现的不是谈话也不是沉默,而是展现语言与沉默之间的紧张关系,可以理解为是描写知识分子在70年代末学生运动之后各种心态的一出戏。

身为大学文学教授的穆世克在许多种文学门类里耕耘,在小说、戏剧、政论、散文随笔、文学理论、作家评传等方面都不断有佳作问世。他是弗里施和迪伦马特之后瑞士最有影响的一位作家。

彼得·毕克塞尔(1935—)1964年,一本页数不到七一、字数不过一万的小书使十几年来一直在国民学校教书的毕克塞尔一夜之间成为著名作家。这年他的这本书由当时颇有影响的作家兼出版家奥托·佛·瓦尔特负责出版,同年毕克塞尔应邀在联邦德国"四七社"的聚会上朗读作品,1965年获"四七社"文学奖。这本小书有一个很长的名字:《布鲁姆太太原本很想认识一下送牛奶的人》。小书由21篇故事组成,语句富有韵律,表达精练而又通俗,介于散文与诗歌之间,一篇篇没有故事的故事读起来令人深思,回味无穷。开卷篇《楼层》勾画出高楼居民之间关系的陌生与冷清。篇首第一个字"大概其"就清楚道出描写一栋楼房情况的困难,只是大概其知道一些表面情形,"楼梯连接着、割裂着楼层",每层的居室门都装着毛玻璃,窗户上挂着带蓝条的窗帘。故事里没有人名,只有不定代词"人们"、"有人"和"没有人"这样的概念。人们只知道哪层有人住,哪层可能没有人住。只能凭从屋里飘散出来气味的变化,知道有

人搬来或有人搬走。4月，春天到来，太阳光照到三楼至四楼的楼梯上，四楼的小姑娘敲三楼的门，客气又胆怯地请求这家太太，她可以不可以取回掉在三楼阳台上的皮球。那么在每扇屋门后面的情形又是怎样呢？小书的另一篇《十一月》，进一步表现出陌生和冷清。11月是个潮湿、寒冷的月份。故事的主人公“他”害怕严冬，因为寒冷的冬天里什么都会发生，被解雇、生病、甚至于战争。他常跟人寒暄：“天气冷起来了。”他期望一句慰藉的回答。“是啊，11月了，”那人说。“人们对寒冷会习惯的，”他跟人说。“是啊，天气冷起来了，11月了，”那人说。人与人间的冷漠是穿大衣、戴围巾和手套都无法抵御的寒冷。作为书名的那一篇送奶人的故事里，由于长期订奶和送奶而打交道的双方——订奶人布鲁姆太太和送奶人从没有见过面，他们是用纸条打交道的。送奶人只知道布鲁姆太太总订2公升牛奶和100克奶油，她的牛奶罐子有瘪坑儿，她的字迹清楚。布鲁姆太太了解送奶人，仅仅知道他每天清晨4点来送奶，见过他写的纸条。她想应该早起一次认识一下送奶人，她本来很愿意认识他，至今为止楼里没有人认识送奶人。这本短篇故事集意在引起人们对缺乏生机、缺乏乐趣、缺乏交流的平民百姓生活的关注，唤起人们对人间温情和友谊的渴望。

他的第二本书《季节》(1967)想在第一本书第一篇故事《楼层》基础上扩展成一个长篇故事，用话语建造起一栋楼房，在其中找到安全和庇护，以此抵抗严寒的袭击。也许因为基本上写的是一个老话题，《季节》没有在评论界和读者中引起大的反响。随后问世的《儿童故事》(1969)却再次获得成功。第一人称讲述者多半都是些上了年纪的人，以不同角色向读者——并非一定是儿童，讲述日常生活中发生的不平常的事情。一个老人讲他想亲自证明地球是否是圆的，另一位老者能背诵整本的行车时刻表，再有一位老者发明了自己的语言。他们都想冲破常规，反抗现实中的常规和标准，然而他们太忠实于自己的目标，不去考虑他们行为的意义和目的，不去考虑社会现实的需要，在他们自己的世界里只有他们自己。他们往往孤注一掷，遇到问题总是要求彻底解决，但是他们的头脑不清醒，不能区分什么是现实和什么只是可能。作者希望他笔下的人物得到读者的理解和同情，让读者看到他们虽然行为古怪特别，但他们的出发点是要使生活过得有意义，是反对物化和异化，因而他们的失败应该引起人们的同情和思考。

60年代末的学生运动无疑进一步加强了作家对自己的社会责任的认识。然而学生运动对社会的影响是深远的、也是多方面的,就其企图立即改变社会的极端目标来说,它是一场失败了的运动,但从它要求解放思想、释放感情、要求重视个体发展和民主的社会生活等方面看,它的意义又是不该低估的。它对瑞士文学的影响是很大的。我们不能把70年代以后出现的"新的转向内心世界的文学"与60年代积极干预社会的文学对立起来。应该看到70年代以后积极干预现实的方式起了变化。作家干预的现实有了更广泛的内容:比如保卫个性反对陈词滥调;保卫生活的意义反对技术和物质至上,保卫自然环境和世界和平,反对混凝土化和将高技术用于冷战和发展毁灭性武器等等。

瑞士文学虽然70年代中期后在诗歌和戏剧方面也有发展,但在戏剧方面再没有出现像弗里施和迪伦马特创作的那一类戏剧作品。最经常上演的要数赫伯特·迈耶尔(1928—)的剧作,他同时也是翻译家、小说家。这个时期的主要戏剧作品是《施陶弗尔——伯尔尼》(1975)和《布莱克尔》(1978),两个剧本都尝试用近于文献式的表现方式处理历史题材。《施陶弗尔——伯尔尼》以发生在19世纪苏黎世城的特大丑闻为题材,描写著名画家施陶弗尔因与铁路大王的女儿、联邦议员的儿媳相爱,招致上流社会的残酷报复。施陶弗尔这个形象既令人着迷、光彩照人,同时又是个具有歧义的人物。他体现着人的创造力和对新天地的热烈向往,然而同时他也是那个时代的产物,无法抵御荣誉的诱惑,不愿放弃借助金钱手段来实现自己事业的目标。女主人公渴望摆脱无法忍受的狭隘生活空间,但只会走一条传统的道路,将激情爱慕献给一个优越于自己的男子。

诗歌的成就比戏剧要好些。在50年代的"具象诗"、60年代的政治诗歌之后,70年代的诗歌呈现出风格多样化的特点。60年代的政治诗歌突破传统诗歌的内容和形式,它们运用日常的词语,自由拼组、文字游戏、成语新解以及广告体风格来表现对社会的批判。这个时期有影响的诗人有库尔特·马尔蒂、彼得·雷纳(1922—)、海因里希·维斯讷(1925—)等。70年代以后诗歌的主题开始突出在充满矛盾冲突的世界里对实现自我的追求,渴望个体的发展,尤其反映青年一代价值观念的变化。从发型、衣着和两性关系方面可以清楚看到他们反抗权威,厌恶那种以平静、安全和整齐清洁为特点,只注重勤奋、能干和节俭的日常生活。诗歌中的"我"与诗人的关系重新紧密起来,强调感官和享受、

梦想完全实现自我就必然会与社会环境发生冲突，从这种磨擦和冲突中产生的诗歌也就必然对某些社会现象提出疑问和批评，当然对社会的基础还未表示怀疑。正如贝阿特·布莱希比尔(1939—　)在他的诗歌《对现实的兴趣》(1975)中所写的：我是我的双手拾得，／是我的眼睛经历／和我的身体受到的刺激。

在描写自然的诗歌中，敏感的诗人对生态环境的破坏感到担忧，埃丽卡·布尔卡尔特(1922—　)关于"树木的谈话"令人深思：我谈论树木／是为了学习话语，／去进行一次／已然清晰可闻／有沉默参加的谈话(1973)。

讲到瑞士德语诗歌成就不能不提到**库尔特·马尔蒂**(1921—　)。这位从50年代起就一面担任牧师一面从事诗歌创作、直到1983年才辞去牧师职务的诗人，在传道和写诗两个方面都很杰出。由于他在作品中对社会的尖锐批评，在冷战期间曾被怀疑是马克思主义者和颠覆国家分子。马尔蒂是位具有强烈批评精神的爱国者，一位富于试验和改革精神的作家。他的短篇故事也写得很好。《农村的故事》的水平并不比毕克塞尔的《布鲁姆太太原本很想认识送奶人》逊色，并且早在1960年就发表了。他强调诗人的幻想能力，尝试各种表现方法，比如押韵诗、巴洛克风格诗、文字游戏体诗、方言诗、散文体诗等。60年代他的政治诗歌对瑞士德语诗歌影响很大，他的诗《民主模式》以"投票"作为基本词，以图解方式让"赞成"和"反对"的两方在结尾处走到一起使全诗构成一个"V"图形，表示作者对表决权的决定能力的怀疑，因为归根结底投票的结果只不过确认现实存在。70年代以后他的诗着重批评只追求财富和只讲实用的社会对人全面发展的阻碍。80年代以来，特别因切尔诺贝利核电站的灾难性事故，作者对社会发展的前景表示忧虑，担心在技术高度发展的工业社会里人的干预能力早就停滞不前了。他在《复活节前的星期六》中写道：

我们的命运
走上了
这样的轨道：
技术
反过来
把人吃掉？

喜欢运用讽刺和怪诞作为表现手段的作家除了迪伦马特和瓦尔特·福格特外，还有于尔克·费德施皮尔、格洛尔德·施佩特、乌尔斯·维德默尔和弗兰茨·霍勒尔。

于尔克·费德施皮尔(1931—)早在60年代就开始发表短篇小说，《桔子和死亡》(1961)已经显示了他整个创作的主题：死亡是人生只追求名利和事业成就的必然结果，桔子象征着人间真情，象征着合乎人道的生活。在手法上他明显受海明威、伯尔的影响，叙述中常用直接表现现实生活的对话，情节的发展常出现怪诞的转折。比如有部短篇讲一个男人由于暗地与女人约会耽搁了泰坦尼克客轮，从而幸免于难，从此一生都在扮演侥幸生还者的角色，直到最后淹死在澡盆里。

他在1963年发表的长篇小说《月亮上的屠杀》没有他的短篇写得好。小说让人看到在光明和繁荣的背后，社会上的唯利是图、玩世不恭和欺诈如何破坏着人际关系和人生。

他写得比较成功的小说发表在80年代。长篇小说《伤寒病女人麦瑞》(1982)问世后很快被译成英文。作家以令人吃惊的真实细节和讥讽的笔调写了一个恐怖而又生动的故事。19世纪欧洲人抱着很大希望向美国移民，年轻姑娘麦瑞到达纽约后被港口检疫医生奸污，医生不久死去，原来连麦瑞自己也不知道她是伤寒病菌携带者，但因她已有免疫力所以没有发病。麦瑞烧得一手好菜，被许多富有的家庭雇用当厨师，她所到之处就让那些享受她烹饪技艺的人染病而死。而那些将麦瑞当做发泄性欲对象的人没有人敢向卫生当局告发，因为在当时伤寒病被认为是性病的一个严重后果。她就这样以伤寒病菌来惩罚资本主义的文明。最能体现弗德施皮尔文笔机智、风趣和讽刺特点的是他的第三部小说《情欲地理》(1989)。小说第一部分写身材令人着迷的姑娘劳拉·格拉纳蒂让人将自己的臀部刺上世界地图两半球图案，纹身的任务是由罗马一位颇为富有的艺术爱好者安东尼奥·罗布斯蒂提出，执行者是来自新墨西哥州的一位艺术家。这两个人做这件事是在实现一生的梦想，完成后不久便都死去。第二部分写劳拉到美国展示她的纹身，不料她那特别动人的臀部成为不择手段的皮肤拜物教徒猎获的对象。劳拉在她的保护神帮助下才得以脱身逃到意大利，同一位双目失明的男子结成夫妻，建立了幸福的家庭。这是一个现代传奇故事，讽刺地模仿一种时代精神，它以占有和利润

原则支配一切，包括人和艺术。小说在讽刺的同时描绘了一个童话般的乌托邦的人道世界。

格洛尔德·施佩特(1935—)在写了几部类似流浪汉小说的作品后，1980年发表长篇小说《喜剧》。作品分两部分，第一部分题为《人们》，内容是虚拟的203位活着或已经死去的当代人应邀写的生平，虽然明显是杜撰的，但很像或者就是真实的。第二部分题为《博物馆》。一个国际旅行团参观一家奇特的博物馆，最后进入一个没有窗户的地牢里，只有其中一个漂亮的叫海伦娜的希腊姑娘从里边走出来。如果说第一部分的那些生平记录表现单独个体的孤独、失望和悲伤，那么第二部分就把在蕴藏在展品中的历史所具有的、令人窒息的压力展示了出来。西方的多元化发展到了致命的最后阶段，人们彼此没有共同的语言，每个人都有自己的算盘，因而很难去排除灾难维持生存。小说属于重要的警世小说之列。

对于**乌尔斯·维德默尔**(1938—)来说，虚构的旅行小说能够为幻想力提供机会去做在生活中似乎无法办到的事，使作者能够主动地、轻而易举地以批评的态度去表现现实。他在1975年发表的小说《瑞士故事》的构思就很奇特。小说的第一人称主人公"我"陪两位朋友乘气球到他的故乡旅游，以鸟瞰的方式向朋友介绍故乡的各个地方，它们的特色和历史。中途到地面休息又让他们以普通旅游者的视角，在近处观察事物。最后读者随着三个人以不同寻常的方式旅游了瑞士22个州中的13个州。他们以此方式得到的瑞士形象与通常旅游者获得的印象大不一样：为追求利润建立的混凝土工程破坏了瑞士本来的美丽风光，在古老优雅的外表后面是不断地美国化。维德默尔在小说中时常将他的爱憎以幻想的姿态出现，基调是对他的国家目前和将来的发展道路表示忧虑。由于资本主义在瑞士比在任何其他地方都伪装得更好，就更有必要及时揭开她的面纱让人看到真相。由于作品的主题是现实问题，再加之新颖的形式和将讽刺与怪诞因素同幽默结合起来的叙述风格，使维德默尔的小说在读者中引起强烈的反响。

弗兰茨·霍勒尔(1943—)先是以卡巴雷(讽刺短剧)演员闻名，60年代末开始写作，发表短篇集《田园》(1970)、《47+1个看完就扔的故事》(1974)、《何处》(1976)和《奇特的一天》(1983)等，他善于以富有幻想的讽刺幽默的笔调叙述他对日常生活的观察和感受。1982年的短篇小说集《重新占领》中作为书名的这一篇，发表后很快受到评论界及读者的注意。

故事发生在当今的苏黎世。一只突然飞到这个城市并驻留下来的金雕，使大量野兽出现，使植物势不可挡地猛长，以此将文明所掠走的重新夺回。这个幻想出来的怪诞事件揭示了一些人认为自然、正常的事物实际上很荒谬，比如每年都有儿童死在汽车轮下，人们对此不以为然，认为这种死亡在城市里不可避免。但是儿童若被狼吃了，人们可不答应，这种事情绝对不可以发生在像苏黎世这样的城市里。小说利用令人震惊的寓言式的故事让人思考如何对待人类生存的自然环境。为了更深入地将这一主题展开，作者细致地观察并描写了社会各方面对待这个问题的态度和心理。

转向内心世界并不是逃避现实，而是以个人的经历思考总结1968年学生运动对个人内心世界的触动，找到适合表现自己个性符合主观世界的语言。这一方面的代表作家是艾·约·迈耶尔(1946—，原名彼得·迈耶尔)、格特露德·洛腾埃格尔(1948—)和克里斯托夫·盖泽尔(1949—)。三人的出身有很大区别，迈耶尔出生在工人家庭，洛腾埃格尔在天主教传统影响下长大，而盖泽尔的家庭是资产阶级贵族，但他们都一致感到有必要从50年代及60年代初期的童年世界里解放出来。他们以其亲身经历认识到他们所在的社会只是越来越强调外在的富裕，却不能给人心灵带来充实和安全的感觉。为此他们的写作动机就是在生活中和文学中去寻找使人健全发展的新的可能性。

艾·约·迈耶尔的长篇小说《归途》(1977)是一部哲理性的发展小说，主人公贝格尔在一次车祸后失去记忆，于是开始了艰苦的回忆。直到小说的第三部分，当主人公与护士一起去提契诺州拜访护士的母亲家时，他才开始回忆事故前的情形，并由此回忆自己的成长过程。然而回忆不是要逃离现实，而是要"回归到将来"。在医生、文物保护专家和女艺术家的陪同下，主人公扬弃了通常运用的、简单刻板的时代概念，通过新的启蒙，学会早已被人们所遗忘了的，对自然和人本能行为状态的高度尊重。他们之间的谈话，探讨了社会和人类发展的一些普遍性问题，如到处都为普遍满足和发展消费社会创造条件，会使世界变成什么模样。如果瑞士是在为全世界做生活方式的样板试验，那么这个试验却是失败的等等。在某种意义上讲，这部小说可以说就是在讲述瑞士的今天。

格特露德·洛腾埃格尔的小说则尝试以细腻的笔触在主人公第一人称"我"的内部和外部世界中间寻找平衡。她的第一部长篇小说《前夜》

(1975)在基本构思和叙述的调子方面有些像罗伯特·瓦尔泽的小说。第一人称讲述者“我”在声援越南的群众集会前夜到第二天游行要经过的大街上散步，以做好充分准备，以便第二天全身心地投入到活动中去，因为她不想只是随大流。但这个打算触动“我”联想到更重要的一件事：反思童年的经历，回忆起对父亲之死感到的痛苦，童心里最初的对非正义事物的愤怒等。可能这些回忆，再加上青年人对社会上某些不公正的敏感，便成了参加游行的动机，却并没有深入地从政治上去考虑。作者在这里将幻想与现实、过去与今天编织在一起以便充分展示主人公对社会僵化和冷漠的不满，反映出当今社会虽然物质富裕但不能给人的内心带来安宁。洛腾埃格尔在十年后发表的小说《大陆》(1985)讲述的事件发生在一个偏僻的、由于铝制品厂的建立，生态环境遭到破坏的山村。主人公深入地了解到在这里发生的保护和破坏自然之间的斗争，同时她内心随之也思考自己的经历。通过回忆到中国旅行中经历的一次没有希望的爱情，她将家乡的社会文明、生活观念与迥然不同的东方世界作了对比。小说中种葡萄的农民为了能富裕，情愿被铝制品厂收买，但是他们的生活为这个厂的利益原则所左右却变得毫无意义。

克里斯托夫·盖泽尔的小说《休耕地》(1980)的结构巧妙，看起来情节中的现实和回忆过去随意交替，实际上存在着严谨的内在联系，贯穿两个层面的是叙述者看望父亲的旅行，父与子相互都设法接近与和解。途中叙述者绕道巴塞尔重访父母住过的房子。与此同时通过回忆叙述者认识到父母对他们自己的社会角色也有过疑问，他们的生平经历和他自己的一样，归根结底都是逃避的经历。在作者后来的小说《荒野之旅》(1984)和《隐蔽的热情》(1987)中进一步探索了与此有关的问题。属于这一派作家之列的还有比较年轻的弗兰茨·伯尼(1952—)，他的小说《打工族》(1981)和《阿尔卑斯山》(1983)具有尖锐批判社会的内容，说明面对剥削和压迫制度，作为普通人踏进生活时，就会丧失他们的个性及灵魂。他的其他作品主要以象征的手法探讨人生的意义。

赫尔曼·布格尔(1942—1989)青年时代在苏黎世工学院学建筑，后转入苏黎世大学改学文学。他以写诗开始文学创作，后来主要写小说。他的文学成就在德语国家中颇有影响。80年代多次获得文学奖。他属于那种少见的天才，一方面能够从理论上冷静、清晰地反思自己的写作，另一方面又能够随时将文学理论扔在一边完全投入到混乱无序的创作中

去。布格尔的第一部长篇小说《希尔腾，致督学会议的教学报告》(1976)中的一个主题是死神无所不在。学校校舍紧挨着公墓，以至于学校的钟声也为葬礼而鸣，学校的体操馆也举行葬礼仪式。学校本是培养学生迎接人生的地方，现在学生目睹的却是每个生命努力的最后结局都是死亡。在这种环境中工作的一位教师无法忍受这种状况，精神逐渐呈现病态，对于死神的挑战他无能为力，只能听任其摆布。小说的另一主题是对教师这个职业的疑惑。教师的一生可以压缩成两个部分：一个较短时期的学习和一个较长时期的教学。在教学过程中问答式的教授方法是假设的，传授的内容没有人真正知道是否值得传授，教师被孤独地隔离在班级中。

近乎清教徒式的童年教育、得不到母爱是写作《人造母亲》(1982)的动机。主人公大学讲师薛尔柯普夫自幼得不到母亲的疼爱，母亲给予他的教育是严格控制自己的情感。他在母亲的阴影里十分痛苦。在瑞士这个由男性统治的社会里，无论在大学里还是在军队中，薛尔柯普夫都无法有所作为。长期的压抑使他的身体出了毛病。为了改变这一切，他来到爱神诊所接受"人造母亲疗法"，他的病被诊断为"胎痣覆盖了全身"，胎痣就是亲生母亲造成独生子精神抑郁的象征。"人造母亲疗法"就是让患者在花岗岩怀抱里，在冰冷的摇篮里重新诞生，高兴地出世。经过治疗的薛尔柯普夫来到提契诺这个温暖的南方，可怕的回忆、身体的疼痛、精神的抑郁等都被赶跑了，耗费精力的争斗让位给彻底的自由和空虚。但由于心中没有了担惊害怕、没有了受强制和拘束的痛苦、没有了追求爱的烦恼，反而使他开始变得像一个"物体"，如同死了一样，于是一场辛苦的治疗成了徒劳。

在发挥和运用幻想力，在语言的表现力、心理分析的穿透力以及对社会、历史和文学经典的理解力诸方面，这部小说是不同寻常的。它充满奇特的经历，类似流浪汉小说，却有着极其真实的细节。然而作者又决不是在模拟现实，相反是把现实掰开揉碎，再加以变形，并以令人吃惊的组合重新搭建起来。虽然它的样子滑稽怪诞，却是用许多人们熟悉的材料建造的。它是以夸张风格建筑起来的一座不寻常的瑞士大厦。小说的叙述很像独白体。同离奇的情节一样，语言也很新奇，有大胆构造的新复合词，大量明确的或暗含的引经据典，比如瑞士神话传说，文学名家作品(歌德、卡夫卡、英格博格·巴赫曼)等，有一定文学修养的读者

才能理解书中的奥妙。对这样一部作品只用传统的文学批评价值标准来评论是很困难的。加上对具有瑞士特色的妄加尊崇男性和无端轻视女性的尖锐讽刺，以及有意识地展示诸如患病但还有生命、治疗却导致死亡两者之间，天然母亲与人造母亲之间无法协调的现象，使这部小说成为80年代瑞士德语文学不可多得的佳作。他因此被认为是瑞士德语文学的希望。

自70年代中期开始，一批女作家陆续登上文坛，她们大多出生在30年代，在40岁左右发表处女作。她们的作品主要表现妇女在职业和家庭中的状况、个人和社会对待离婚的态度、有孩子的单身女性遇到的困难、寻找两性平等的共同生活形式，以及女性老龄问题等。比如劳拉·维斯(1913—)的小说《母亲的生日》(1978)、玛格丽特·施利伯尔(1939—)的小说《窗中风景》(1976)、黑迪·维斯(1940—)的《手不拾闻》(1980)等。

玛格丽特·施利伯尔曾作过银行职员、广告设计、摄影模特，但她自幼就对写作感兴趣，直到28岁时才有闲暇读书练笔，历经八年准备，终于在1976年一炮打响。《窗中风景》受到评论界的注意，女主人公在自己的狭小天地里从窗旁瞧着外面的世界，等待那在远方忙碌的爱人。等待也是施利伯尔其他作品的主题之一，比如《淡季》(1977)、《纸牌搭的房子》(1978)和《飞吧，小鸟》(1980)中的女主人公总是在等待她们的丈夫。他们开着汽车回来享受她们的爱，然后又离去，而女人们总是留在她们的位子上，总是依然故我呆在家里成为玩偶。《纸牌搭的房子》写的是童年对父母的观察，父亲是位有声望的医术高明的医生，酷爱狩猎，有魄力，有魅力，但同时不能平等待人，不会细心关照别人；母亲相比之下是个不惹人注意的形象，婚后她失去了原来的独立，失去了生活的乐趣，成了丈夫的影子，也许也成了她自己的影子。80年代以来，施利伯尔又相继发表了《气根》(1981)、《贝壳花园》(1984)、《保险柜的影子》(1987)、《眼福》(1990)等小说。她的作品对女人的内心世界写得细致、深入。

女作家的作品反映的当然不仅仅是妇女，更多的是以女人的敏感目光表现具有普遍性意义的问题。**伊丽莎白·麦兰**(1937—)长于描写职业生活，她的第一本书《不带家具的房间》(1972)对工作环境气氛的描写很有特色，从食堂里闲聊到职工的情绪和心态，他们工作的责任很重却不能令人满足。在私生活方面他们局限安适的有礼貌的冷淡的环境，像在

舒服的地狱里，在某种程度上由于无忧无虑但又毫无意义而感到窒息。在以后写的小说《外表难为久》(1975)和《直到破晓》(1980)中，作者试图探讨事业成功的道路和个人幸福之间的矛盾，以及男女共同生活的新形式和标准。《外表难为久》中让人看到人们生活在一个刻板的、没有创造性工作的世界里，在这里反抗精神会很快变得懈怠、迟钝，积极干预会很快退却到消极观望，工作世界里的空虚和人际关系的冷漠交错在一起，人们陷入无法解脱的圆圈里，不知道哪里是头哪里是尾，不知道来由和后果，小说主人公看不到人与人之间有可能会出现纽带，因为到处都有某种陌生存在，像一堵玻璃墙。小说主人公为漂亮的建筑外表着迷，但却已经嗅到它后面发出的衰朽气味。

在瑞士女作家中，**埃丽卡·佩德莱蒂**由于她那不寻常的经历，使她的作品在内容的深度和广度上都比较突出。她1930年出生在捷克，后来因为操德语而成了德国人，第二次世界大战后成立捷克斯洛伐克共和国时，她成了无国籍的人，之后又随父亲成了奥地利人。父母移居美国十年后，她成了美国人；她在纽约只呆了两年便返回瑞士，结婚后又成为瑞士人。她的作品反映了她复杂的生活经历。

她的小说《圣徒塞巴斯蒂安》(1973)叙述一个女人的一生经历，作品将叙述的内容分为“这里”和“那里”，“现在”和“那时”。回忆是叙述的主要方式。书中将梦想与现实交织在一起。主人公安妮不愿意回忆，但每当听到“你还记得吗?”这句问话时，本来似乎早就忘记了的事情，像在梦里似的又都浮现在眼前。于是事物之间的关系打乱了，本来没有关联的事情会聚拢起来，形成新的、令人激动的经历，越聚越大，像一场巨大的雪崩，以越来越快的速度滑过生平经历中的各个阶段——摩拉维亚、恩卡丁、纽约、伦敦、巴黎和希腊。安妮愿意把过去的一切都忘掉，不仅是童年，而是所有的经历，比如那藏在内心深处的圣徒塞巴斯蒂安像，安妮童年时热烈拥抱过的像，不是因为他是圣徒，而是因为他作为所有受折磨人的化身把痛苦由自己承担起来。

《改变》(1977)是近于记录报告体文学。佩德莱蒂描写一位女作家如何通过长时间的努力从自己选择的依赖状态中解脱出来。处在陌生环境中的第一人称叙述者为了适应这个新的给她带来许多困难的环境，决定试验采取她周围人的生活方式，不料她的这个行动带来了严重的后果。一个上了年纪的女人滔滔不绝地向她讲述她的生活经验和她在此基础上

总结出来的实用哲学,这位女作家越听越疑惑、越抵触,但记录老女人的故事却使她开始考虑自己的生活,对自己产生疑问。显然受到这些故事的纠缠和迷惑会丢失自我。于是叙述者突然认识到用别人的生活来规定和设计自己是危险的。

对世界的怀疑是短篇集《日出,日落》(1985)要探讨的主题。佩德莱蒂认为在表述思想和对外界的感知过程中应谨慎地再次推敲、询问、怀疑和分析。这种态度来自作家对社会的看法,是对一切标语口号、僵化的意识形态的反抗。

第七节　西班牙和葡萄牙文学

西班牙文学　1939年4月1日西班牙内战以军团司令、参谋长佛朗哥将军为首的民族阵线获得胜利,从此他掌握了军政大权,开始了长达36年(1939—1975)的独裁统治。二战期间佛朗哥公开宣布不参战,实际上与德、意法西斯沆瀣一气。二战后,联合国对西班牙采取外交上的孤立政策,各国大使撤离马德里。后来美国出于推行冷战政策的需要,与西班牙签订马德里条约,并给予西班牙经济援助。1955年西班牙被批准加入联合国。这个时期西班牙经济十分困难,特别是农村,大量农民涌入城市谋生,大批居民移居国外。为了维持佛朗哥独裁政权,利用天主教、长枪党和军警实行高压政策,文化领域也切断与欧洲其他国家的联系。

战后实行了独裁的经济管制,由国家严格控制价格、物资(统购统销)和对外贸易。主要是采取抵制外国资本和商品入境的闭关锁国的政策,依靠国内的资源和产品满足社会需要,国家干预工业。第二次世界大战中,它的自给自足经济更陷入困境。1959年在西欧一体化进程的影响以及国内外舆论的压力下,佛朗哥政权依靠国际组织的贷款资助,开始制定"稳定发展计划",开放边境,开放贸易,实现了由管制经济向自由市场经济转轨。同时大量发展旅游业创造外汇收入,逐步地使西班牙走出困境,同时也使得外国的各种新思潮传到这个闭塞的国家。这个"稳定发展计划"使西班牙经济发展开始了一个现代化的和对外开放的新进程。在1963年到1973年的十年期间里西班牙终于实现了工农业现代化,开始经济起飞,人民生活得到改善,社会比较稳定。经济领域的变化是佛朗哥

政府后期统治得以持续的重要原因。1973年经济现代化后,人民纷纷要求与之相适应的政治改革。佛朗哥仍然不允许有丝毫变动。所以政治民主化进程一拖再拖,直到1975年11月22日佛朗哥病死后的第二天,佛朗哥的接班人卡洛斯国王宣布与佛朗哥专政独裁决裂,“开始不流血的、非暴力的民主化进程”,推动建立自由体制。虽然西班牙有恐怖主义、自治问题、经济危机等稳定中的不稳定因素,但西班牙向民主化进程迈开了步伐。

小说 鉴于西班牙的独特的历史发展轨迹,内战后佛朗哥统治时期的文学被称为战后文学。1936年爆发的这场内战对西班牙文化和艺术产生了重大影响。在小说领域,一方面,20、30年代对各种小说流派如社会小说和纯艺术小说的探索都被迫中止;另一方面在三年的内战里盛行的是为交战双方服务的文学,大都缺乏艺术价值。1939年内战结束后佛朗哥建立起独裁政权,实行严格的新闻审查制度,禁止作家自由创作。许多共和派作家被迫流亡国外,这种社会政治动荡造成西班牙文学史上的严重断代和分裂。文化界犹如死水一潭。沉寂若干年后的西班牙文坛在40年代为迎接西班牙小说创作新浪潮做了准备。

西班牙新浪潮小说系指内战结束后小说领域又涌现出的一批作品,形成一股小说创作新浪潮。西班牙内战后的新浪潮小说大致经历了40年代的复苏阶段,50年代揭露社会弊端的社会现实主义阶段以及60年代到1975年告一段落的加强艺术技巧的结构现实主义阶段。

由于西班牙内战这个特定的历史原因,把40年代活跃于西班牙文坛上的作家们称之为“36年一代”或“战争中的一代”(由于他们参加了内战),也由于看到内战在他们身上产生的后果,也有人称他们为“分裂的一代”或“被摧毁的一代”,不管有多少称谓,这批作家主要是指内战爆发时年仅25岁左右的一代作家。他们由各种经历不同的文人组成,缺乏一个共有的特性。他们在50、60年代仍然不断有内容新颖、手法别致的新著奉献给西班牙语国家读者。

在整个西班牙战后文学历史上,由于内战的消极后果影响,40年代毫无疑问是文学创作最贫乏的十年,为佛朗哥政权歌功颂德、粉饰太平的作品占据了主流。官方所扶植的文化不仅脱离西班牙本国传统,更与丰富的现代艺术潮流相脱节。他们运用的小说技巧局限于过时了的地方主义和自然主义,而本世纪最有影响的文学——从乔伊斯到美国“垮掉

的一代”——都很难在西班牙国内流传。西班牙内战后政局的骤变使作家们迷失创作方向，加上大批文人学者流亡国外，小说创作一度出现空白。直到卡米洛·何塞·塞拉的《帕斯库亚尔·杜阿尔特一家》和卡门·拉福雷特的《一无所获》的出版才打破了文坛的沉寂，又重新为文学开辟了反映社会现实的道路，开创了属于自然主义手法的，描绘暴力、流血、社会黑暗的“可怕主义”流派。这一时期发表的作品，只有少数作品流传于世。

卡米洛·何塞·塞拉(1916—　)是20世纪西班牙语世界最负盛名的作家之一。他于1942年发表的第一部长篇小说《帕斯库亚尔·杜阿尔特一家》拉开了战后小说的序幕。

《帕斯库亚尔·杜阿尔特一家》讲述了西班牙30年代偏僻农村帕斯库亚尔·杜阿尔特一家人在特定的社会历史条件下所演绎的一出充满血腥暴力和丑态的人生悲剧，揭示了人性的野蛮和原始本能的破坏力，作品一问世即被评论界贴上“可怕主义”的标签。在塑造主人公帕斯库亚尔这个反英雄人物时，塞拉采取了西班牙特有的流浪汉小说形式，以第一人称“我”来讲述主人公一生的遭遇。作者试图通过像帕斯库亚尔这样的底层人物来揭示人类最野蛮、最无知的一面，反映人类生存的无意义、无出路，这显然受到二次大战后欧洲存在主义思潮的影响。塞拉笔下的帕斯库亚尔枉活了一辈子，不知道为何活在这世上，也不知是受什么魔鬼的驱使一次又一次地杀人犯罪，是个可怜又可悲的人物。同时，塞拉有意使用写实主义的白描手法，将西班牙30年代农村落后闭塞的真实面貌赤裸裸地暴露出来。有人认为作者在描写社会阴暗面时过于夸张、恐怖，但这正是作品在西班牙引起强烈反响的主要原因，它的出版是对当时顺从官方旨意的正统文学的巨大冲击。小说不仅描写了帕斯库亚尔一家的生存危机，也对整个西班牙30、40年代社会进行了尖锐无情的抨击。

塞拉在《帕斯库亚尔·杜阿尔特一家》中创造了一种独特的“暴力美学”，显示了作家的不凡之处。而他于1951年因新闻审检的刁难而被迫首先在阿根廷发表的《蜂房》则标志着战后小说的美学方向发生了适时、机智的转变。

《蜂房》是一部描写战后马德里中下层居民日常生活的全景式小说，作者特意使用“蜂房”作为40年代马德里社会的象征，以罗莎太太开的咖啡馆为主要舞台，描写三天里在这里出没的形形色色人物和发生在他们

身上及周围的各种事件。这部作品没有一根情节主线，也没有一个贯穿全书的主人公，是描写群体人物的小说。在它交响曲式的结构中，饥饿、性、恐怖成为小说的三大主旋律。这些灰色人物终日为日常生活的一些最基本需求而奔波忙碌，无论是没落的中产阶层，还是贫困的下层人，都对前途毫无幻想和希望，只求在各种性爱游戏中获得短暂的解脱。通过对多达160多个群像人物的塑造，塞拉为我们展示了在官方夸耀的歌舞升平的西班牙背后被人遗忘的另一个西班牙，而作者对性爱游戏的渲染旨在抨击西班牙天主教社会虚伪的道德伦理体系，这点在40、50年代的西班牙小说创作中是相当大胆新颖的。

塞拉尽管开新现实主义之先河，成为同辈及50年代作家效仿的榜样，可他的创作风格千变万化，在紧随其后的另一部小说《考德威尔太太和儿子谈话》(1953)中，塞拉试图摆脱传统叙事文学的模式，全书以女主人公独白的形式描写精神不正常的考德威尔太太因陷于乱伦的臆想而借书信抒发对死去的儿子的爱恋之情。小说没有连贯的叙述，读者可以从任何一页开始阅读。作品完全靠人物的语言来刻画考德威尔太太复杂和令人费解的心理。这一特征同样体现在《小癞子新传》(又译《托尔梅斯河的拉萨路新历险和不幸记》，1944)里。在1969年出版的《圣卡米洛，1936》这部具有自传性质的小说里，塞拉一方面以纪实手法大量引用当年报纸和广播的原文，再现1936年内战爆发前后马德里动荡的局势，另一方面使用“一分钟素描”手法，像电影镜头似地将人物一个接一个地亮相给读者。这一技巧在反映加利西亚地区的进步与落后的矛盾冲突的《为两位死者弹奏的马祖卡舞曲》(1983)中更显成熟和完善，为他赢得1984年西班牙国家文学奖。

塞拉的小说风格是充满悲观色彩的现实主义，作家有深厚的刻画现实功底，语言技巧高超，擅长场景变换和动态描写。他还出版过游记，如《阿尔卡里亚之行》(1948)，文笔清新自然，对阿尔卡里亚地区的风土人情、自然景观和社会历史环境做了生动描述。塞拉的其他作品还有《秘密字典》(1968—1971)、《复活节早祷式5》(1973)和《圣安德烈斯的十字架》(1994)。

塞拉在1957年当选为西班牙皇家语言学院院士，1989年获诺贝尔文学奖，他是西班牙唯一获此殊荣的小说家。1996年获得塞万提斯奖。

与塞拉齐名的另一位“36年一代”小说家是**米格尔·德利维斯**

(1920—　)他的成名作是《柏树的影子伸长了》(1948)。在长达 50 年的文学生涯中他的小说风格不断变化,从运用传统的写作手法的《柏树的影子伸长了》到采用新潮技巧的《海上遇难者的谶语》(1969),德利维斯经历了漫长的自我超越和完善过程。

他的创作可以分为以下几个阶段:第一阶段包括他的头两部作品《柏树的影子伸长了》和《现在还是白天》(1949)。其特点是基本上采用 19 世纪现实主义的传统情节框架,探讨一些存在主义哲学问题,如死亡与孤独。小说的主人公往往生性孤僻,悲剧色彩浓厚。第二阶段从《道路》(1950)起,开始了他的农村小说系列。德利维斯密切观察卡斯蒂利亚农村在工业文明的侵蚀下所发生的重大变化,并将农村与城市、落后与文明的对立反映在他的作品中。写作技巧也比第一阶段成熟。《道路》描写了一个儿童艰难的成长经历,而在《我宠爱的儿子西西》(1953)中则对平庸保守的中产阶级夫妻间、父子间的关系进行了分析。《红叶》(1959)所反映的主题是小资产阶级的孤独、他们与社会的隔阂。在《老鼠》(1962)中通过描写一个抓老鼠的人和一个孩子的日常生活,德利维斯的社会批判意识第一次得到真正体现。

第三阶段则以 1966 年问世的《和马里奥在一起的五个小时》为代表。整篇作品由马里奥的遗孀卡门在为死去的丈夫守灵时的内心独白构成,从她口中可以了解到这对思想观念截然不同的夫妻之间(马里奥是开明的共和派,而卡门则是保守的天主教徒)在对待现实生活的态度和立场上所存在的分歧和冲突。爱情已经消失,取而代之的是互不理解和冷漠。卡门对丈夫的责备、为自己的辩解,实际上正好反映了西班牙中产阶级的僵化、虚伪和封闭。

《海上遇难者的谶语》是 60 年代中后期西班牙实验小说盛行时德利维斯向欧洲先锋小说靠拢的一个尝试。小说情节类似卡夫卡的《变形记》,主人公哈辛托·圣何塞厌倦于在堂阿布东公司里的单调刻板工作。在这个世界上他感到生活毫无意义,甚至对生存的必要性也产生怀疑,因而受到惩罚,变成一头绵羊,在野外找到他的出路。《海上遇难者的谶语》具有深刻的隐喻性,表达了现代人在异化的社会里被取消做人的权力的恐惧感。

德利维斯的其他作品还有表现失宠顽童恶作剧的《被废黜的王子》(1973),讲述农民帕西菲科从天真无邪的孩童变成罪犯的《我们先辈的战

争》(1975),而《无邪的人们》(1981)演绎了战后被阶级社会扭曲的农民的不幸遭遇。德利维斯于1993年获得塞万提斯奖。

贡萨洛·托伦特·巴列斯特尔(1910—1998)长期以来是作为文学评论家和散文家而闻名的。尽管早在1943年就发表了第一部小说《哈维尔·马里尼奥》,但真正确立他的小说家地位的是1972年问世的《J.B.的神话传说与消逝》,当然他于50年代末至60年代初推出的现实主义三部曲《快乐和忧伤》——《老爷光临》(1958)、《风儿转向的地方》(1960)和《凄凉的圣诞节》(1962)——已引起评论界和读者的注意与好评。

在托伦特·巴列斯特尔的早期创作中,除《哈维尔·马里尼奥》具有浓厚的存在主义色彩,涉及到宗教、政治和爱情等现实题材外,其他作品如《瓜达卢佩·利蒙的政变》(1946)以及后来的《堂胡安》(1963)大都围绕神话传说而展开,尽管小说影射现实生活的企图是十分明显的。

他的三部曲《快乐和忧伤》是按传统现实主义风格进行写作的第一个尝试,获得了极大的成功。作品以19世纪北欧神话为模式,结合现实主义的叙事手法,描写加利西亚一个小镇两大家族——分别以医生卡洛斯·德萨和船厂主卡耶塔诺为代表——之间的个人和社会冲突。小说塑造了一系列充满矛盾和痛苦的人物,体现了两种不同的生活方式、政治立场和传统文化的价值观。托伦特·巴列斯特尔对现实的描写不仅仅是为了呈现和揭露西班牙社会当时的种种矛盾,而且试图探讨人性更深层次的问题。

托伦特·巴列斯特尔的每一部新作所包容的世界都不尽相同。1972年推出他"幻想三部曲"的第一部《J.B.的神话传说与消逝》(其他两部为《启示录的片段》(1977)和《被砍掉风信子的岛屿》(1980))。《J.B.的神话传说与消逝》是一部史诗性小说,结构复杂,类似复调音乐。作品仍以加利西亚为背景,作者凭借丰富的想像力,虚构了一个充满象征和神话的天地,它与现实的关联建立在不同层次上。以多种面貌出现的主人公J.B.在这个加利西亚世界里,代表了一个具有多重化身的、舍身救世的凯尔特族——伊比利亚半岛上的原始居民——神话人物。托伦特·巴列斯特尔在这部作品中,戏剧性地模仿实验小说的新潮技巧,对西班牙60年代中后期小说一味追求形式和技巧的极端倾向予以反击,被视为战后小说史上划时代的作品。

继"幻想三部曲"之后,80年代托伦特·巴列斯特尔的又一部力作是

《菲洛梅诺，我不情愿的这个名字》(1988)。小说以富家子弟菲洛梅诺回忆往事的口吻，通过回顾他个人从少年到成年在爱情、文学、政治等方面的一系列不凡经历，再现了西班牙从30年代内战爆发到战后佛朗哥独裁统治的历史风云。与《J.B.的神话传说与消逝》相比，这部作品虽然没有在艺术创新方面有更大的突破，但它引人入胜的情节、充满幽默和调侃的口语化语言、强烈的时代感赢得了广大的读者。

90年代托伦特·巴列斯特尔的新作有《受惊的国王逸事》(1990)、《奇妙的岛屿》(1991)和《佩佩·安苏雷斯的小说》(1994)。他的文学评论作品有《西班牙当代文学概况》(1961)和《作为游戏的堂吉诃德》(1975)等。1977年托伦特·巴列斯特尔被选为西班牙皇家语言学院院士。

卡门·拉福雷特(1921—)是"36年一代"中唯一的女作家。1945年发表处女作《一无所有》，获得当年的纳达尔文学奖。它是拉福雷特的最佳之作，也是战后小说最有代表性的作品之一。小说描写一外省年轻女子安德烈娅战后充满幻想来到巴塞罗那求学，寄居在家道中落的外祖母家。在家庭和学校的各种复杂关系和封闭、窒息的环境中挣扎，女主人公强烈地意识到在战后表面的太平盛世下正发生着一场道德没落、经济贫困的生存危机。这使安德烈娅对正处于解体中的西班牙传统社会产生强烈不满，并从此走向成熟。小说运用传统技巧，结构和语言简单，以真实取胜。拉福雷特的小说主题只有一个，即一个慷慨、善解人意的心灵，面对周围肮脏的世界所产生的失望，而它又大都体现在女性人物身上。如《一无所有》中的安德烈娅、《岛屿和魔鬼》(1952)中的玛尔塔及《新女性》(1955)的女主人公。细腻的心理刻画和真实的环境描写是拉福雷特小说的两大特征。

西班牙战后小说的真正历史应该说是从50年代才开始的。1952年联合国取消了对西班牙的制裁，恢复了它的国际外交关系，国内社会政治环境也有所松动，这一切为西班牙文学的变革和发展提供了有利条件。这时涌现出一批文坛新人，他们大多出生于1924年到1936年之间，被称为"内战时的孩子"，与"36年一代"作家们相比，内战不再是他们关注的直接对象，而是作为背景出现在作品中。他们的视点首先集中在战后西班牙社会经济、政治、文化的特殊境遇上，以纪实临摹现实为小说创作的目标。另外由于能走出国门，接受一些在国内遭禁的思想和小说的影响，他们的艺术视野相对拓宽了许多。苏联现实主义、萨特的介人文学观点、

美国“垮掉的一代”作家、意大利新现实主义电影和文学、法国注重客观描述的流派等都不同程度地影响了这批年轻作家的创作。塞拉的《蜂房》也为他们提供了一个观察现实的有效视角，尤其是它表面纯客观的叙事技巧为50年代许多作家所效仿。

这批文学新秀认为艺术具有实用性，应该用来伸张社会正义、针砭时弊。他们聚集在马德里和巴塞罗那的文学社团里，从50年代初起陆续推出一系列直接反映、批判现实生活的作品，在西班牙文坛形成被称为“半个世纪派”的文学主流。尽管他们的文学观点基本一致，但在小说介入社会现实的程度及政治与艺术的相互关系上，这批作家之间仍存在着很大的差别。一派属于尚能注意艺术技巧的“新现实主义”，另一派则从事突出社会性的“社会小说”的创作。

“新现实主义”的特点是客观描摹现实，但不把小说视为解决社会政治问题或唤起爱国意识的工具。它对现实的反映是冷静的，并更多的是从人道而非政治的角度来进行。作家们揭露社会的不公，探讨普通人所面临的问题，如孤独、屈辱、失落和无力改变自己的现状，但他们没有将世事的不平简单地归结为社会斗争。这一流派的代表作家有：**安娜·马利亚·马图特**(1926—)，她的小说大都以青少年为主人公，反映他们单纯的世界与成年人的背叛和丑恶所发生的冲突，暗示了他们对社会的不适应。1948年发表处女作《阿贝尔一家》，描写阿贝尔家中七兄弟之间该隐式的复杂关系①。这一主题多次出现在马图特的小说中。短篇小说《小剧场》(1954)讲述了主人公伊莱受毫无良知的走私犯欺骗的悲惨经历，作品具有明显的象征色彩。从《在这片土地上》(1955)起马图特小说的主题开始接近现实，想像的成分减少。作品描写内战带来的后果，而巴勃罗和克里斯蒂安两兄弟间的冲突则象征着内战中的交战双方。《死去的孩子》(1958)同样揭示了参与内战的人们无法和平共处的悲剧。在她的三部曲《商人》——《初忆》(1960)、《战士在夜晚哭泣》(1964)、《陷井》(1969)——中，《初忆》从儿童的视角来刻画内战所造成的人与人之间的仇视与隔阂，是她最成功的作品。此后马图特沉寂多年，她的最新小说《被遗忘的国王古度》于90年代问世。

伊格纳西奥·阿尔德科亚(1925—1969)尽管英年早逝，留下的作品不

① 该隐是《圣经》中亚当和夏娃的长子，曾杀弟，是以害人为乐的恶人的象征。

多，但在西班牙战后文学史上占据重要地位。首先他是一位优秀的短篇小说家，他所创作的短篇小说如《沉默的黄昏》、《心和其他苦果》(1959)、《洛伦萨·里奥斯的思念》大都描写普通人生活的一个片断，情节简单，但是充满人情味。他的长篇小说《光芒与鲜血》(1954)、《沙拉拿风》(1956)和《大太阳》(1957)描写的分别是一个小小农村治安警察所的生活、吉卜赛人的世界和远洋渔民的海上生活。阿尔德科亚不想通过他的作品传达某个具体的批判意图，在这点上与"半个世纪派"的许多作家不同。但他的小说人物所付出的辛劳、所遭受的贫穷和苦难，是对西班牙下层生活的真实写照。

赫苏斯·费尔南德斯·桑托斯(1926—1988)的处女作《野蛮的人》(1954)真实地再现了西班牙北部阿斯图里亚斯一个偏僻农村在族长统治下的无知、冷漠、停滞的生活。作家娴熟的语言表达能力为刻画人物、描写场景提供了便利，是"新现实主义"的一部力作。在他的后两部小说《在篝火里》(1957)和《光头》(1958)中，社会意义更加明显。此后费尔南德斯·桑托斯的创作转向社会道德问题的探讨，如《圣徒们的仆人》(1969)和《事实回忆录》(1970)。他的《将夫人的军》获得1982年的行星奖。

卡门·马丁·盖特(1925—)是"半个世纪派"中另一位著名女作家。对现实的批判构成她所有小说的背景，1954年发表了她的第一部作品《温泉疗养地》，在文坛崭露头角。但真正使她成名的是获1958年纳达尔文学奖的《窗纱之间》。这部小说以作家故乡萨拉曼卡为背景，描写一群禁锢在保守环境里的中产阶层年轻女子的生活，她们没有前途、没有自由，被传统习俗牢牢束缚。作品反映了人类普遍面临的生存危机和对生活意义的寻求。以后马丁·盖特又出版了短篇小说集《系列集》(1974)、《后屋》(1978)等。其中《系列集》是她的代表作，描写一户人家当祖母病危时，姨妈和外甥之间的一段段对话，表现了两人的孤独和不满。小说分析了人与人之间的隔阂以及寻求对话、使人们摆脱恐怖的需求。《后屋》则放弃了作家惯常的题材，转向幻想，将梦想作为人物发展的自由空间。马丁·盖特还发表了不少散文集，如《西班牙战后爱情习俗》(1987)、《永不完结的故事》(1982)等。1988年获得阿斯图里亚斯王子奖。

拉斐尔·桑切斯·费洛西奥(1927—)以他的经典之作《哈拉马河》(1955)对"半个世纪派"的其他成员及后代作家产生了深刻影响。这部小说围绕两组人物一天的日常活动展开，一组是11名马德里年轻工人假日

去哈拉马河郊游,另一组是哈拉马河附近一些居民。整部作品情节平缓、简单,描写的是这两组人物单调、乏味的日常琐事,只是结尾一个姑娘溺水而死才为小说添加了几分紧张。作者的意图在于表现那个时代的年轻人缺乏生活的动力和希望,从而反映出战后整个西班牙社会的停滞和呆板。从艺术角度来看,桑切斯·费洛西奥有意采用客观的白描手法,使叙述者隐去,完全靠人物的对话和行为而不是作者的评论来推动故事情节的进展。《哈拉马河》对西班牙社会的含蓄批评以及它纯客观的描写技巧是桑切斯·费洛西奥对 50 年代"新现实主义"小说的一大贡献。他的其他作品有《阿尔凡威历险记》(1951)、《牙齿,火药,二月》(1961)、《花园的星期》(1974)和《亚尔福斯的证据》(1986)。

"半个世纪派"的另一些作家创作"社会小说"。他们一方面揭露中上层社会的自私、无聊和苛刻,另一方面反映劳动人民为生计而奔波、遭受种种不公平的待遇。这类小说的通病是主题雷同,结构简单,不饰文采,更注重小说的政治效应而非其艺术价值。"社会小说"的代表作家是:**赫苏斯·洛佩斯·帕切科**(1930—　)。他的《电站》(1958)描写一群农民被迫放弃自己的土地,在上面建造水电站的伤心历史。与一般"社会小说"轻视艺术风格不同,洛佩斯·帕切科作品的结构和语言都很讲究,对农民修建电站一事的描述具有史诗的气势,同时也提出了一个无法解决的现实问题,即技术的进步伴随着高昂的社会代价。他的另一部小说《葡萄藤叶》(1973)则辛辣而尖锐地触及了西班牙社会的两大敏感问题,这就是宗教和性。

胡安·戈伊蒂索洛(1931—1999)是"半个世纪派"最重要的小说家、理论家和文学评论家。他第一时期的创作,如《变戏法》(1954)和《天堂中的决斗》(1955),叙事的主观性强,对现实采取清醒的、逃避的解释。第二时期的小说,其批判性和政治性加强。艺术手法上也倾向于全盘的客观主义描写。主要作品是题为《短暂的明天》的系列小说:《马戏团》(1957)、《节日》(1958)和《酒后不适》(1958)。

戈伊蒂索洛最成熟的创作体现于他的代表作《身份特征》(1966)、《堂胡利安伯爵的复辟》(1970)和《没有土地的胡安》(1975)。《身份特征》是西班牙战后小说中最独特的作品之一。它描写男主人公(带有作家本人的影子)旅居国外多年后重返西班牙,追溯往昔的历史,试图寻找一些能使自己与故土认同的身份特征。但这一寻根的企图失败了,男主人公感

到自己在西班牙是个陌生人。这种无根的失落感，对整个西班牙社会和它的历史、文化的否定也是《堂胡利安伯爵的复辟》的主题。而在《没有土地的胡安》中，作者与他祖国的唯--联系——西班牙语母语——也中断了，小说的结尾是用阿拉伯语写完的。

50年代还有两位红极一时的小说家，他们是**伊格纳西奥·阿古斯蒂**(1913—1974)和**何塞·玛丽娅·希罗内利亚**(1917—)。后者的成名作是《一个男人》(1946)。但他的代表作是三部曲：反映战前西班牙现实生活的《柏树相信上帝》(1953年获国家文学奖)，描写内战期间交战双方残酷撕杀的《一百万死者》(1961)及再现战后社会凋零的《爆发了和平》(1966)。而前者的代表作是创作长达近30年的五部头巨作《灰烬原来是树木》:《马里奥娜·雷武利》(1944)、《鳏夫里乌斯》(1945)、《德西德里奥》(1957)，《七月十九号》(1965)及《内战》(1972)。这是西班牙当代文学史上最宏大的小说之一，作家采用传统的现实主义写作技巧，描写1865年到20世纪20年代的加泰罗尼亚地区手工纺织业主里乌斯如何从家庭作坊起家，在经历了一系列磨难之后终于成为当地赫赫有名的企业家，并培养他的孙子继承家业。里乌斯家族发迹史是整个巴塞罗那民族资产阶级从19世纪末到西班牙内战结束后的一个缩影。

从1960年开始，小说创作中想像成分增强，指出“录音机式的文学”引发僵化的危险，担心“作家忽视语言作用的趋势”。甚至过去极力推行社会现实主义手法的、举足轻重的名作家如戈伊蒂索洛也加入了要求革新的行列，提出从形式上进行改革势在必行。1967年他得出的结论是，过去让艺术屈从于政治，不仅没有达到期待的政治效应，更糟糕的是，文学上也落入平庸的地步。

这个时期西班牙作家十分重视国外著名作家的贡献，而且拉丁美洲的新小说也成为一股强劲的冲击波影响到西班牙新浪潮小说的革新。为了适应广大读者提出的“丰富的艺术性”、“新的方向”和“广泛的现实主义”等要求，作品在表现现实的基础上，与传统艺术手法决裂，更加追求新颖的艺术性，挖掘潜在的内心世界，不仅小说的时空观念上有很大变化，而且作者喜欢选择反英雄为书中主人公或塑造群体形象。有一些小说利用不同章节、段落、句子，各种人称交替叙述等文字手段，以及运用内心独白、想像、幻觉、记忆、梦呓的交错或重叠来表现内心世界的潜意识，反映出现代人复杂多变的思想与生活。

西班牙战后文学史上承上启下的一位锐意革新的小说家**路易斯·马丁·桑托斯**(1924—1964)早年曾从事精神病的研究,他反对佛朗哥的独裁统治,加入了当时的社会党。他的知识分子立场和精神分析理论属于马克思主义思想范畴,他的艺术审美观也是现实主义的,这些均与"半个世纪派"作家一致。他的唯一一部小说《沉默时代》(1962)对"社会小说"在艺术和精神上的贫乏发出了震耳欲聋的宣言。它揭露的是西班牙内战后的现实生活(发生在1949年左右的马德里),但艺术风格雍容华丽,是巴罗克式的。它不局限于对一个孤立事件做报导式介绍,而是从历史和哲学的角度来分析生活,借比喻和讽刺来愚弄当局的新闻审查制度。另一方面马丁·桑托斯继承了克维多和巴列-因克兰的文学传统,并融合了20世纪欧洲小说革新的技巧,试图将萨特与马克思协调起来。因此《沉默时代》不仅是对现实社会的批判,更是对人类自由发展的可能性的思考。

《沉默时代》的情节主线描述一个巴罗哈式的青年研究人员佩德罗的人生失败历程。他出于情面不得已去为一个姑娘做非法人工流产,病人因流血过多死去。佩德罗因此而被捕入狱。在弄清事实真相后获释,但丢掉了饭碗,不得不远离京城到乡村当一名医生。它只是某种意义上的社会小说,因为作品没有涉及工人阶级,没有提出明确的社会纲领,也不捍卫某一具体的政治倾向或意识形态,而是传递了一个绝望的虚无主义信息。《沉默时代》不仅是回顾一个物质的现实,而且也是道德的现实。它力图对一系列官方神话,如"永恒的、富于创造性的西班牙"提出质疑,同时对当局在科学研究方面的无能和轻视予以揭露。马丁·桑托斯通过极端的夸张手法,比如营造了大量的贫民窟讽刺西班牙当局的"创造能力"。

《沉默时代》的叙事手法丰富多样。受乔伊斯影响,马丁·桑托斯大量采用意识流和内心独白,并以第二人称"你"来指代自己,进行自我反思。因作者早年曾从事精神病理研究,所以也在《沉默时代》里运用心理分析的手法挖掘人物的潜意识。在遣词造句上,一反"半个世纪派"简单、粗糙的语言风格,运用复杂的句式、华丽的辞藻,力求形式完美。同时马丁·桑托斯对小说这个体裁的独特理解,使他在《沉默时代》里添加了不少文化方面的题外话,不断出现历史和文学的参照。《沉默时代》为60、70年代西班牙小说的发展开辟了新方向。他的另一部作品《毁灭的时代》尚未完

成，便因交通事故英年早逝。

胡安·马尔塞(1933—　)被评论家们视为西班牙文坛最有潜力和前途的作家之一。他的创作摆脱并超越了“半个世纪派”的美学倾向。他的早期作品《关起门来玩同一个玩具》(1960)和《月亮的这一面》(1962)涉及的主题都是一代年轻人在一个无法实现自我的社会里所遭受的失败。小说尽管有意避开内战这个题材，但仍反映了未直接参加内战的那代人所承受的战争苦果。他的代表作《和特雷莎度过的最后几个晚上》(1966)是60年代出现的最佳作品之一。作者的视线仍对准年轻人，剖析了一群不与社会妥协的大学生的肤浅生活，从侧面触及了劳动阶层和巴塞罗那的底层人民。从艺术角度讲，小说是对社会现实主义文学不注重艺术性的一个批评。作品充满幽默、叙事性强。在《难以启齿的蒙特塞表妹的故事》(1970)中对加泰罗尼亚地区资产阶级的思维方式和行为举止做了入木三分的揭露。在这部小说中讽刺和幽默让位于嘲弄和戏谑。他的《如果别人对你说我倒下了》因当时新闻审检的刁难，1973年在国外发行，直到1977年才正式在西班牙国内出版。在这部作品中，马尔塞小说的晦涩风格达到了顶峰。作家运用了大量的创新形式，叙事隐晦，情节纵横，直到尾声才显现出一个充满激情的故事，描写了无政府主义者反对当局的种种暴力活动以及战后西班牙社会各阶层的贫困没落。

“半个世纪派”的另一位重要成员是**胡安·贝内特**(1927—　)，近年来他在西班牙文化圈里的地位迅速上升。第一部长篇小说《你将重返雷希翁》(1967)是他以一个虚构的“地区”雷希翁为舞台的系列小说的开端。第二部作品《沉思》(1970)获得当年的“小图书馆奖”。他的小说为此后20年的西班牙作家提供了一个极富影响的模式，即抒情小说。贝内特有意打破小说人物、情节和时空的连贯性，构筑出一个艺术性极高的世界，充满象征色彩，富于智慧和情感。他以后的小说，像《一个坟墓》(1971)、《冬之旅》(1972)、《马松的另一个家》(1973)几乎毫无例外都发生在这个神秘的地区：它刚遭受过一场内战，遗留下苦涩的后遗症：孤独，失败，闭塞，暴力，虚无……。每当讲述“雷希翁”的故事时，虽然作者从未直呼其名，但明眼人一读便知他是在讲西班牙的历史，只是在他的小说中象征和比喻替代了单纯的纪录和参照。贝内特的这个系列小说语言晦涩深奥，大量的象征和比喻为作品蒙上了一层神秘莫测的氛围，因而它的读者一直局限在较窄的文化圈里。《一起犯罪的迹象》(1980)则是贝内特风格变

化的一个尝试。在这部小说中，作者采用了现实主义的手法，注重故事情节的曲折发展，以描写风俗见长。

60年代末"半个世纪派"狭隘的现实主义创作业已走向枯竭，而领时代风潮的是一批出生于1937年到1950年之间的、在佛朗哥独裁统治下成长并接受教育的一代年轻人，他们属战后第三代小说家。1968年5月法国红色风潮掀起时，这批当时正在大学学习的作家受其影响，积极投身于反佛朗哥专制统治的"68年学生民主运动"。他们经历了学生运动、劳资纠纷、工人罢工此起彼伏的动荡时期。这一经历在他们的人文思想和文学创作上留下了深刻的烙印，因而被评论家称为"68年一代"。

"68年一代"作家的最初作品大致问世于1968年和1975年之间，正赶上佛朗哥统治末期，实验小说及结构现实主义盛行之时，同时也预见小说正逐渐恢复它的古典叙事成分。在创作初期这批作家一方面深受欧美其他小说和拉美"爆炸文学"的影响，另一方面，拒绝承诺作家的社会义务，认为小说应基于对自身结构和语言的艺术探索，倾向于将人作为一个独立的、与周围现实隔离的个体来探讨他的生存问题。

这批作家在60年代末发表的作品大都为实验小说。何塞·马利亚·吉本苏(1944—　)在1968年就以复杂新颖的技巧《水银》闻名于文坛。这部作品采用蒙太奇、故事套故事、违反常规地使用标点符号等手法，反映青年知识分子的失落感，尽管这一主题在他的其他作品如《家中的夜晚》(1977)中反映得更加深入，但其知名度尚不及《水银》。**赫尔曼·桑切斯·埃斯佩索**(1940—　)是从事电影脚本写作的作家，以其作品展现当代人的问题：缺乏沟通，孤独，难于适应环境等。他最初的作品是从《圣经》，具体地讲，从《摩西五书》得到启迪而写的，用以说明人世间缺乏和谐与意义，如《在创世记里的实验》(1967)、《迁徙的征候》(1969)、《创世记的迷宫》(1973)。1979年《那喀索斯》的出版标志作家开始转换创作手法，该书获得该年度的纳达尔文学奖。这两位具有强烈实验小说风格的作家，与此后几年陆续崭露头角的马努埃尔·巴斯克斯·蒙塔尔万(1939—　)、何塞·马利亚·巴斯·德·索托(1938—　)构成了实验小说的主力军。

路易斯·戈伊蒂索洛(1935—　)系胡安·戈伊蒂索洛之弟，也是驰名西班牙当代文坛的诗人、小说家。处女作为短篇小说集《郊外》(1957)，而他最重要的作品为四部曲《对抗》，包括《清单》(1975)、《五月的绿色延伸到海边》(1976)、《阿基里斯的愤怒》(1979)和《知识理论》(1981)。1994

年当选为西班牙皇家语言学院院士。

在经历了最初几年艺术手法实验之后，“68年一代”作家开始对小说艺术进行冷静的思考。他们中的实力派，在不摈弃新潮技巧的基础上，努力恢复传统小说的情节悬念及其他叙事成分。比如**爱德华多·门多萨**(1943—)的成名作《萨沃尔塔案件真相》(又译《一桩疑案》，1975)就是一例。门多萨在1973年到1982年侨居纽约。1975年发表此处女作，立即在西班牙文坛引起轰动，获得当年“批评奖”。门多萨是“68年一代”中第一个赢得评论界承认的作家。作者娴熟地将情节兴奋点与不同的叙述技巧——从连载小说到侦探小说——融合起来，巩固了对小说叙事功能的恢复，标志着先锋手法与传统技巧的完美结合。他还著有《奇迹之城》(1986)、《中邪的地下室之谜》(1979)及《油橄榄之谜》(1982)等。

1975年佛朗哥去世后，西班牙恢复君主立宪制，结束了36年的独裁统治，取缔了新闻审查禁锢。作家们从此享受到被剥夺已久的创作自由，对欧洲其他国家文化艺术的了解更加全面、及时。西班牙本国文学也日益受到国际文坛的注目。一些曾被划为禁书的小说，如马尔塞，胡安·戈伊蒂索洛等人的作品，也终于能在国内正式出版。宽松自由的环境使得作家们可以从事各种流派、风格的尝试。此后西班牙小说在各种题材、形式上都得到全面发展，如抒情小说、解构小说、历史小说、侦探小说、神怪小说等。

在80年代的西班牙文坛上，除了“36年一代”、“半个世纪派”和“68年一代”外，又涌现了“80年一代”作家，可谓“四世同堂”。这批新秀一般出生于50至60年代。他们个人及艺术上的发展正赶上佛朗哥政权衰败，西班牙逐渐向民主社会过渡的转折关头。在他们的作品中，无论是情节发生的背景舞台，还是在接受外国大师影响方面，都显示出一股咄咄逼人的国际化倾向。有时拒绝以西班牙现、当代历史作为他们小说的主题。“80年一代”的作家创作题材各异、形式多样，风格不同，各自都有把握生活和文学的独特视角，也很难将他们囊括在一个什么倾向和什么流派中去。评论界谈到他们时，经常说的是“方向各异”、“反对标语口号”的小说家。

到了80年代积极主张进行文学实验的作家已经为数不多，胡里安·里奥斯沿着实验小说的手法又进行了一次大胆的尝试，1983年发表实验小说《幼虫》，引起极大的反响。评论界对它褒贬不一。有的认为是部新

颖感人的实验小说的佳作，但也有人对它嗤之以鼻，全盘否定。在80年代初露锋芒的小说家，大部分都采取了更为传统的叙述形式。

这个时期，70年代出现的某些创作倾向得到巩固，并且有的形成一种流行的风格：一方面，用小说形式表述内心的哀怨，有的表述个人私生活问题，但也有反映人类生存问题；另外一方面，不管是触及严肃问题的作品还是只供消遣的作品统统追求故事性。在杜撰神奇的小说的同时，还有不少作家让现实主义复出，但已经不再具有作为社会弊端的佐证作用。此外，一般讲小说家们也没有树立肩负"解释世界"重任的"雄心大志"，他们仅仅通过作品抒发个人有限的经验体会，甚至是微不足道的区区小事，或者通过自己的作品使之与志同道合的读者，即也想过轻松生活的读者共同度过一个轻松时刻（有人颇具讽刺意味地称之为轻松文学）。在小说创作上作家倾向各异，在每个作家创作轨迹各不相同的情况下，只将80年代方有作品问世的并引起评论界关注的小说家略加介绍。

胡里奥·利亚马萨雷斯（1955—　）。他的小说《月色狼群》（1985）和《黄雨》（1988）描写人类的孤独、受迫害及所处的边缘地位。游记《遗忘之河》（1990）则揭示强大的机械文明灭绝了许多传统生活方式这一人类矛盾的发展史。赫尔曼·费雷罗（1952—　）的头两部作品《贝尔韦尔·阴》（1981）和《鸦片》（1986）皆为以东方为背景的爱情故事。从《贝芭夫人》（1988）起，小说回到作者身边的现实世界，大多仍以爱情和死亡为主题。伊格纳西奥·马丁内斯·德·皮松（1960—　）的作品挖掘人的内心世界，在他的小说中现实与幻想的界限消失。他著有《有人在暗中观察你》（1985）、《安托法加斯塔》（注：系智利的一个地区）（1987）等。

安东尼奥·穆尼奥斯·莫利纳（1956—　）是"80年一代"作家中的佼佼者。1986年发表处女作《这块福地》，开始引起评论界的注意。紧随而来的《里斯本的冬天》（1987）更是好评如潮，连摘1988年西班牙国家文学奖和批评奖。小说以一些充满异国情调的国际大都市为舞台，描写一桩爱情与凶杀纠缠在一起的曲折故事。作者有意借鉴了美国黑色电影的技巧和爵士音乐的氛围，使小说情节、悬念扑朔迷离。他的第三部作品《贝尔特内布鲁思》（1989）则演绎了一出间谍历险记。《波兰骑士》（1991）是部具有自传体性质的小说，获本年度行星文学奖及翌年的国家小说家奖。《满月》（1997）则是他的最新力作。

1995年刚满39岁的穆尼奥斯·莫利纳便成为西班牙最年轻的西班

牙皇家语言学院院士，其作品被译成 17 种语言。他还发表了散文集《城市鲁滨孙》(1984)和《鹦鹉螺的日记》(1985)。

诗歌 西班牙内战后，当文化艺术都不景气的时候，诗歌的出版数却超过了这个时期的其他文学出版物。这种现象的出现可能是因为这种文学体裁比散文更能敏锐地激起人们对事物的联想，能微妙地抒发郁积在内心的恚恨、忧郁、痛苦和渴望改变现状的愿望。这种认识的继续发展，就引发了社会诗歌、政治抗议诗歌的出现。

这个时期的诗歌也沿着与小说、戏剧大致平行的轨迹演化。出生于1910 年左右的诗人是 40 年代诗歌创作的主力军，习惯上将他们称之为"36 年一代"，或者称之为"分裂的一代"。内战后，流亡到国外的诗人继续创作，而留在国内的诗人则走上不同的创作道路。活跃于诗坛上的两大流派是扎根派诗歌和失根派诗歌。前者以"士兵诗人"——加尔西拉索的十四行诗作为诗歌创作楷模，聚集在 1943 年创刊的《加尔西拉索》刊物的周围，所以也称他们为"加尔西拉索派"。"加尔西拉索派"诗作的特点是修辞考究，效仿古典诗作模式，追求完美的外在形式。诗作触及到的主题有：宗教内容的；怀念帝国时代荣耀的史诗；鼓吹建立欧洲新秩序的诗作；远离社会现实的卿卿我我的情诗，甚至还有纯属消遣娱乐性诗作。代表诗人有帕内罗(1909—1962)、比万科(1907—1975)、罗萨莱斯(1916—1998)等。内战后，他们中的相当一部分人积极参政，支持佛朗哥政权，认为自己业已牢牢地扎根，依附在新政权上并心甘情愿地充当其附庸，为新权贵们大唱赞歌，故被称之为"官方诗人"。

而后者是深受欧洲存在主义诗歌影响的产物。诗人们认为世界对他们来说是一片混乱和痛苦，诗歌便是他们疯狂地呼吁秩序和安宁的表现。正如"27 年一代"的达马索·阿隆索在发表他的《愤怒的儿女们》时所说的那样："对我们这些人来说，世界就是一片杂乱无章的、让人忧心忡忡的地方。而诗歌就是要疯狂地寻觅到能使世界秩序井然的抛锚之地。我们确实无法感到当今世界是和谐与平静的。"他还说："今天使我最感兴趣的是人的内心；我要以我的痛苦或希望来表达人的永恒内心的渴望和苦楚。"

1944 年**达马索·阿隆索**(1898—1990)发表的《愤怒的儿女们》揭示了世界是混乱无序、一团糟的苦难境界。他本人解释了他的这部诗集的创作动机："这场可怕的内战使得我自由地抒发情愫。"诗人通过对上帝和人的长期观察和认真思考，心中产生了种种疑虑和不安，要求得到解答。在

这部诗集里，他对一些社会现象进行了辛辣的讽刺，发出了愤怒的呼声。死亡、孤独、冷漠、残酷、逃避是这部诗集的基调。广大民众的痛苦和不幸，直接或间接地在他的诗集里得到反映。诗集还谴责了纯诗歌，阿隆索在诗作风格上的180度的变化，使西班牙诗坛和广大读者为之一惊。诗集中那首题为《失眠》的名诗："马德里是一个有着一百万具尸体的城市（根据最新的统计）。／在这个墓窟里有时候夜间我转辗反侧，在这里我已经腐烂了四十五年，／[……]为什么马德里有一百多万具尸体腐烂，／为什么世界上有千百万具尸体在慢慢地腐烂。"受到国内外读者的欢迎。《愤怒的儿女们》的特点是摈弃占支配地位的模仿古典诗歌的形式，诗句修长，使用了日常用语，重视诗歌表现的内容，力图反映历史的与当代人所关注的问题。这部诗作的发表标志着失根派的出现。这时团结在《钟楼》杂志周围的莱昂地区的诗人，V.克雷梅尔（1908—　），欧亨尼奥·德·诺拉（1924—　）等加入了这一行列。

失根派诗人的作品也涉及宗教问题，但是以绝望怀疑的态度、甚至带着谴责口吻质问上帝，探索人类遭受苦难的原因所在。这种带有存在主义色彩的诗作为50年代出现的社会诗歌做了铺垫。

奥特罗的诗歌《酷肖人类的天使》、《良知的擂鼓》道出了这派诗人的共同感受："如同一棵被折断的枯树般的世界。／浮萍般飘泊不定、无法扎根的一代。／一些只能等待惨遭灭顶之灾／而无其他道路可走的人们。"

这个流派的特点是：了解人类的苦痛，特别是由于内战造成的西班牙人民的苦难；与当时存在主义思潮一脉相承；宗教态度也是建立在绝望、不安的忧虑之中的，如诗中责问上天的不公；诗作含义深邃，具有时代见证人的特色；采用自由体，概念化语言，尽量摈弃多余的修饰唯美成分。

奥特罗的《我要求和平和要求话语》（1955）和塞拉亚的《伊比利亚之歌》（1955）为50年代社会诗歌得到巩固起到举足轻重的作用。说明这派诗人以这两部诗作超越各自的存在主义创作阶段，转向关注人类的社会问题。在塞拉亚眼里"撰写诗歌本身不是目的，诗歌应是改造世界的工具"。在他的诗作《诗歌是运载着未来的武器载体》里充分表达了他的这种思想。

塞拉亚的上述主张与奥特罗的名言"为广泛的大多数人"赋诗都与盛行于50年代的社会诗歌的意图和其主题相关联的。克雷梅尔、诺拉、奥

特罗、塞拉亚、耶罗(1922—　)等诗人坚持让诗歌恢复其与大众沟通和进行伦理道德说教的作用,再次使诗歌关切人生,甚至起到为某一政治主张服务的作用。他们诗作的内容环绕在西班牙的痛苦,时间的流逝,内心的忧患,社会的不公,真诚的爱心等方面展开。他们对诗歌内容的关注明显地超过对其形式的推敲。他们的诗作语言明快,甚至有意写得平庸以示质朴,有时还从新民俗韵律处得到启迪。他们系统地采用口语的特色以便诗作人人都能接受、读懂。虽然其中有些人由于极端地忽视形式的美而使自己的作品流于平庸甚至粗鄙,然而社会诗歌的杰出诗人却准确地揭示了日常语言中的诗意成分。但是后来不少人对一本薄薄的诗集能够"改造世界"的主张开始产生怀疑,到了60年代对社会诗歌的厌倦情绪加剧。

社会诗歌发展到60年代业已不仅仅局限于关注社会问题,而且还将其视野转向关心整个世界的其他领域。在这个基础上,形成对世道持怀疑态度与不同政见的诗人群体。这些人都是50年代开始发表著作、60年代成熟的诗人,有人称他们为"半个世纪派"诗人。以希尔·德·别德马(1929—1990)、卡瓦列罗(1928—　)、巴伦特(1929—　)、克劳迪奥·罗德里戈斯(1934—　)等为代表的诗人,尽管并没有形成一个诗人集团,但他们的诗作仍然有不少的共同之处。从存在主义的角度关心人类的生活,尽管对所生活的世界依然不满,但他们对诗歌"改造世界"的作用持怀疑态度,这使他们远离社会诗歌。爱情,对过去丢失人格的复原,对骇人听闻的俗世与对真理认识的关注等成为他们诗作的新的主题。诗歌充满幽默、讽刺,在抒情诗作中他们的表现形式不尽相同,如过去耶罗和奥特罗曾使用过的印象派的拼贴手法和自由诗并存。这种寻求新的表现手法是由于他们理解的诗歌并不是为了与群众沟通而是将个人认识的事物按着自己的方式进行表述。他们痛苦的怀疑态度,使他们将自己关闭在个人的内心深处。

自从1970年何·马·卡斯特耶斯编选的《西班牙九位最新诗人》诗集问世之后,于是评论界就把与1968年社会运动有关联的一群诗人称之为"最新派"。他们是P.希姆费雷尔(1945—　)、G.卡内罗(1947—　)等。这批诗人与他们之前的诗人有着截然不同的变化。这是因为,他们都是在西班牙内战之后,即1939年到1950年之间出生的诗人。他们对这场争斗没有任何切身感受而且又生活在对个人自由极为敏感的战后西方;

再加之所受到的教育，与其说是人文主义文学的，不如说使他们受到更大影响的是卡通画、电视、唱片、电影、电视等传媒，再加上高科技信息的熏陶。最新派诗人强调诗歌自身的绝对价值，轻主题，重风格。以采用超现实主义技巧、追求外在形式的优美——一种人工的做作美、喜好描述异国的、自己情有独钟的颓废事物为其特色，甚至有的诗人表现其轻佻的逆反心态。

米格尔·埃尔南德斯（1910—1942）这位“牧羊诗人”是西班牙文坛上“36年一代”文人中最引人注目的作家之一。他那为人正直而又短暂的一生经历都反映在他的那些热情洋溢的、有时又是绝望的呐喊的诗篇里。他的为人处事、行为举止与其诗作使得他成为西班牙新一代诗人的象征，因为从某种角度看，埃尔南德斯是捍卫自由的诗人形象的化身。他是一位深思熟虑的、充满激情的、既浪漫又古典的、既有独创性又有继承性的诗人。他把对现实生活中的一切感受统统倾泻进他的诗作中，特别是在《永不消逝的光束》中。从中可以看出，他是为爱情、正义以及自由而绝望地奋斗着的诗人，捍卫人类权利的诗人。

他出生在阿利坎特省的奥利乌埃拉。父亲是个羊倌，家境十分贫困，仅在耶稣会创办的圣多明我学校上过两年学。整天伴随着羊群，惊异地观赏着身边的、西班牙东南地区的自然景观。这也为他提供了对人生真谛进行思索的机会。他自幼酷爱读书，很早就着手进行创作，依靠自学成才。他与当地文人广泛接触，特别是参加了穆尔西亚大学法学院的大学生何塞·马林（在当地以笔名拉蒙·希黑著称）和面包房主费诺尔兄弟组织的文学团体之后，更加激起埃尔南德斯的文学爱好。

1931年11月渴望成名成家的埃尔南德斯想在马德里文坛赢得一席之地，带着几首诗歌和几封对他毫无价值的推荐信函第一次来到马德里闯荡。但等待他的是饱尝艰辛、饥肠辘辘。尽管有同乡朋友的接济与马德里两家杂志社代他求援：呼吁官方能够给予这个极有培养前途的“牧羊诗人”以资助，但是埃尔南德斯仍然无法在马德里生活下去，不得不于翌年5月重返故里。但马德里之行对他来说还是极其有意义的。这次与马德里文人们的短暂相会，使得他对贡戈拉的诗作有更加深入的了解，并在此基础上写就《镜子巧匠》（1933）。这部诗集模仿17世纪贡戈拉的风格，平庸的事物经过他的艺术加工放射出奇光异彩。他不仅仅以这部诗集献给科尔多瓦诗人贡戈拉，也献给他视为导师和挚友的“27年一代”的诗

人。回到家乡后他与少女何塞菲娜邂逅并爱上了她。这一炽热恋情在他的抒情诗《永不消逝的光束》(1936)中得到充分体现。

1934年4月他带着出版的《镜子巧匠》再次返回马德里碰运气,与当时住在马德里的"27年一代"的诗人阿尔维蒂、塞尔努达、阿尔托拉吉雷,特别是阿莱桑德雷和聂鲁达相识,并结为莫逆之交,尤其是后面这两位诺贝尔文学奖获得者以其言传身教,在埃尔南德斯诗歌创作演变过程中,甚至人生道路上施加了重大影响。从这时起他与力图使埃尔南德斯继续信奉新天主教教义的、思想保守的拉蒙·希黑逐渐疏远。1935年希黑逝世时,埃尔南德斯对此还深感内疚,并赋诗缅怀过去的启蒙导师。

西班牙内战爆发时,埃尔南德斯正在家乡。9月赴马德里,毅然投人保卫马德里的战斗。他进入了由共产党控制的第五旅,从事文化事务。1937年被派往哈恩前线,负责领导《前线广播》,进行阵前的宣传鼓动工作。他不仅以一颗爱国心,并且以其诗人的天赋用口诛笔伐方式投入战斗,捍卫共和国。这股对人民与正义的热爱之情,使他从偏爱撰写抒发个人恋爱激情的《永不消逝的光束》的诗人变为以撰写充满政治热情的、与社会紧密结合的诗的诗人。1937年与何塞菲娜结婚不久就被派往特鲁埃尔、埃斯特雷马杜拉前线。此间还出席了在马德里和巴伦西亚举行的第二届国际反法西斯作家代表大会,并赴苏联参加第五届戏剧节。

1939年初,共和派战线大崩溃。米格尔·埃尔南德斯试图通过西、葡边界离开西班牙,但是被边界宪警引渡回西班牙。从此之后,他在从一个监狱被押送到另一个监狱的环境中度过了他的余生。同年的9月12日,他给他的妻子发出一封感人至深的信,其中附上著名的《洋葱催眠曲》诗篇:"……你吃的洋葱味道业已传到我这里,你给我孩子喂奶时,他感到极其愤怒不满的是,香甜的奶水竟变成洋葱的汁液……",但是在9月中旬,他意外地被有条件的释放了。有材料说,他要求在智利驻西班牙使馆政治避难,希望去智利,但未获批准。聂鲁达还为此责怪他的朋友、外交官卡洛斯·林奇拒绝为埃尔南德斯签证。但还有其他学者提供了与上述情况完全不同的说法,即有人建议诗人去使馆避难,但遭到埃尔南德斯的拒绝,因为他认为这样做是一种逃跑行径。极其怀念家人的埃尔南德斯回到故乡不久便被捕人狱。1940年7月埃尔南德斯被判处死刑,后又改判为30年监禁。然后正如他自己所说的那样,从此开始了马德里、阿利坎特、奥卡尼亚之间的"狱中旅游"。最后他被安置在阿利坎特的成人教养

所。在狱中艰苦生活条件的摧残下，再加上长期营养不良，使他的体质变得更加虚弱，不久染上伤寒，又导致肺病，终于死于狱中。

埃尔南德斯的诗作好似都是发自内心的、自我情感的自然流露。他的诗歌基本上是受到大自然的启迪、引发灵感后一蹴而就的。他自己也曾经说过：我家果园里的柠檬树对我创作上的影响远远超过我阅读众诗人作品影响的总和。如果这种影响再加上他的自学成才的刻苦努力，就可以认为，埃尔南德斯是一位天造地设的诗才。

他的著作《镜子巧匠》收人42首诗，用具有象征意义的镜子将这些诗歌联系起来。书中充满各种形象。诗中触及到的内容从公牛的尖角、公鸡、水车、水井、棕榈树到西瓜、羊群、鸡蛋、折刀、农友们，犹如一幅幅多彩的画卷，每幅画面都用具有浓郁抒情意味的、但又令人费解的词语展现，读者必须依靠自己的丰富想像力去揣测诗人的原意。

《永不消逝的光束》(1934—1935年写就，1936年出版)是他在阅读贡戈拉作品以及加尔西拉索、克维多、维森特·阿莱桑德雷等人的诗作后，从中获得创作灵感而写就的。诗集收人30首诗歌。其中有27首是十四行诗，是诗集的核心部分。以四行诗形式开头的第一首做为诗集的序言。除了置于诗集中央的、以西尔瓦韵律表述的第15首以及悼念拉蒙·希黑的第29首的挽歌外，从第二首到第14首以及第16首到第28首组成运用十四行诗韵律(13+13)的两大核心板块，用以表达诗人恋爱的苦楚。最后又以十四行诗(第30首)作为结尾。逐步升级的炽热恋情、爱欲的烈火发展过程，从对往昔交往的回忆到描述犹如火山口岩浆喷射般的激情在上述两大板块中得到充分而清晰地体现。其中一首题为《尽管人们叫我马努埃尔·埃尔南德斯，我自称为泥土》(西尔瓦韵律)中，诗人用超现实主义手法将自己喻为微不足道的“泥土”，概括了他的宇宙观，诗人预感到自己是如此的卑微，将会玷污自己热恋着的初恋情人——何塞菲娜。在悼念拉蒙·希黑的《哀歌》中洋溢着他对故去挚友的怀念、敬仰之情。从表面上看，这首哀歌破坏了整个诗集的和谐基调，但与诗人的人生演变过程关系密切，表现了诗人从最初信仰天主教教义向泛神论的演变，突出了诗人与拉蒙·希黑的诚挚的友谊，并将它与何塞菲娜的恋情相提并论。他把对希黑的友谊与对何塞菲娜的恋情同时喻为两束光束：哀伤的光束与炽热恋情的光束。诗人的情感有时在十一个音节的诗文里缓缓地展现——“泪如泉涌的双目 / 带给我瓢泼大雨般的苦

痛、孤独……"，但有时诗句变得犹如汹涌澎湃的波涛，表现出作者的激怒、绝望心态："我不甘心：我绝望，／如同爆发的岩浆……"，或者道出接受悲惨的命运安排的无奈心情，"我像牛，生来受苦受欺，／我像牛，肋间带着倒霉的烙印……"，从而他痛苦地得出可怕的结论，人生毫无意义，它不会使人们过上幸福生活，也无法让人们摆脱死亡的诱惑。诗集的基本主题是展示"苦恼的恋情"，作者认为恋爱就是痛苦，爱情就是悲惨的命运。这是命中注定的。诗集表达出诗人初恋时对爱情的理解以及由于社会偏见(包括被追捕等)恋爱中所遇到的波折、矛盾而引发出的痛苦心声。总之，形成整个诗集的基调是生命、死亡以及社会压力与个人欲望之间的矛盾冲突形成的残酷现实。

从作品完美的形式上看，作者按捺不住的激情从每首十四行诗中迸发而出，用娴熟的诗歌技巧表现出来。象征、隐喻手法，各种文学手段在作品中接踵而至，充分显示了作者的独特文体。某些象征物的应用，如公牛多次出现，但象征意义不同，不仅仅象征在情场上被人戏弄的情人或阳刚之气，而且业已具有更为广泛的含义，象征着命乖运蹇的痛苦人生。同样多次出现的海洋表示搁浅、缺乏安全感的命运。此外还出现与海洋相联系的其他词汇，如海滩、沙子、岛屿或海浪都可视为成功的恋情的象征。诗中一再出现的鲜血做为生命与身体的象征用以展示冲动与遏制这对立情感。诗中使用了不少带有尖形的器皿的词汇，诸如刀、锤子、砧、剑、玫瑰的刺、闪电等用以象征苦难、性和痛苦。诗人在诗中还多次提及各种植物果实的名字如桔子、柠檬、石榴以及"虞美人"等，后者显然是受到聂鲁达的影响，这种植物一般做为大地母亲的象征，也暗示大地赐给人类的恩惠。

此外还有以战争为主题的《人民的风》(1937)。30年代西班牙的悲惨时局，被压迫的人民以及自视为救世狂风的诗人，是埃尔南德斯的这部诗集的三个基本支撑点。所以说，这是一部斗争的诗歌集，一个战斗的武器。

《永不消逝的光束》这一诗集中表现出来的朴实的恋爱激情在《人民的风》里变为关怀社会问题的政治热情。这部诗集里囊括四方面内容：哀歌、英雄赞、具有战斗性的挖苦讽刺诗以及具有深邃社会意义的诗作。

他的诗作中不少作品具有史诗特点，便于吟唱、朗诵。埃尔南德斯是"前线广播之声"的成员，在战斗间歇时刻他为共和国的士兵们朗读他的

诗作，或在两军对垒的前线面对扩音器朗诵他的诗作以便起到瓦解敌军军心的作用。他的诗作充满捍卫革命事业与蔑视敌人的斗争激情，同时也表现出对人类的苦难而感到痛心的情愫。

献给聂鲁达的诗集《枕戈待旦的人》(1939)是作者在战争阶段写就的，其中某些诗歌是与《人民的风》同时写出的。从这部诗集的部分诗歌里可以看出诗人对这场战争的态度。除赞扬、歌颂对敌斗争的诗歌(《人民的腾飞》、《第六师团的军官们》)外，还有不少诗篇描写作者眼中战争恐怖感场面(《男人》、《伤员》、《牢狱》、《运伤员的火车》)。由于作者看到这两年来战火给人民带来可怕的灾难——贫穷、破坏、流血，作者逐渐丧失了乐观精神，信念有所动摇。诗集中的大部分诗歌是采用亚力山大体韵律写的，呈现出庄严肃穆、凄凉悲惨的情调。

《相思谣曲集》(1938—1941)，是他的最后诗作。在《枕戈待旦的人们》里表现出来的痛苦、悲观心情在这部集子里变得更加突出。因为在他看来，这场战争带来的只有仇恨与毁坏。在这个全民性的灾难中还加上他个人的两个不幸：丧子之痛以及由于战争与被长期监禁无法与亲人团聚。这个集子的诗歌也变得平静、缓和，已经摈弃了过去诗中常见的咬文嚼字的修辞。他不仅抛弃他在其他的诗集中常使用的丰富的形象比喻，同时也避免使用闪闪发光的词汇，而是以白描方式直捣事物的本质。因为诗人被从一个监狱解往另外一个监狱，他自身的生活也没有什么闪闪发光的地方。“我究竟干过什么坏事 / 竟让我身陷囹圄?”上面这两行诗完全表现出这部诗集的本意与其深刻含义。这时米格尔·埃尔南德斯不再从外部谈论、向别人叙说什么，而是以他那颗被刺伤的心，对丢掉的一切进行扪心自问。其中有一首诗歌总结、概括了全书的基本精神：

人们带着三种创伤出世：
爱情的创伤，
死亡的创伤，
生活的创伤。

人们伴随着三种伤害过活：
生活的伤害，
爱情的伤害，

死亡的伤害。

我也有着三种创伤:
生活的创伤,
死亡的创伤,
爱情的创伤。

爱情、死亡、生活这三个创伤最后使得我们这位诗人命丧牢房。

在西班牙文坛上埃尔南德斯作为剧作家远远逊色于他的诗人地位。尽管剧中诗句优美感人,但是戏剧技巧多有欠缺。他写过宗教圣理剧、反映斗牛士爱情冲突的悲剧《最勇敢的斗牛士》(1934)。还有受到洛佩·德·维加的启迪而写的捍卫劳动阶层名誉问题的、与当时政局(1934 年 10 月阿斯图利亚斯革命事件)紧密结合的《石头之子》(1935)和《最有风度的农夫》(1937 年)。内战时期,他还写了"应急戏剧"(或叫"战时戏剧"),如《尾巴》、《逃难的人》、《小人物》等一些短剧。其内容不外乎讽刺懦弱、陋习、后方的消极悲观、失败观念等,以达到鼓舞士气、拯救西班牙进行斗争的目的。

诗人布拉斯·德·奥特罗(1916—1979)生于西班牙北方的毕尔巴鄂市。他曾在巴利亚多利德和马德里两地的大学学习。1941 年奥特罗首次发表诗作,1950 年出第一本诗集。他的诗歌轨迹脉络清晰:从早期格律完美和宗教色彩浓厚的存在主义诗作嬗变为 50 年代语言朴素、有明显的意识形态倾向的社会诗歌。1968 年以来的诗歌在形式上更为自由,死亡、孤独、爱情、人与上帝等一贯的主题在诗人的沉思中再次深化。诗人对西班牙历史现状和 20 世纪人类的态度变得越来越悲观,反映在作品中,就是奥特罗对西班牙事物的冷嘲热讽和诗人在诗中对假设的对话者的揶揄口气。

奥特罗的第一本重要诗集《酷肖人类的天使》(1950)主要采用十四行诗体,技巧纯熟,形式完美。诗歌语言强烈紧张,意象搭配富有想像力,称得上是文学史上优秀的抒情诗。诗集探讨的是人与上帝的关系,人寻求上帝的艰难历程,信仰最终失落后转而以人性和世俗之爱替代宗教,而人间之爱也不能使人摆脱孤独,最终弄得人在绝望中反抗并杀死上帝。这些主题清楚地反映了诗人的精神危机。奥特罗的上帝是旧约中严厉而暴

戾的神，不是新约里慈眉善目的救世主(诗集多次提到耶和华的名字)、不是心安理得地装在诗里的冠冕堂皇的木偶。他的诗是愤怒、绝望的存在主义的反抗之声。这些诗歌的精神气质与达马索·阿隆索的《愤怒的儿女们》相通，也赢得了后者的肯定和赞赏。阿隆索很贴切地把自己的《愤怒的儿女们》和奥特罗的诗歌称为"失根的诗歌"。

《良知的擂鼓》(或译为《信念倍增》，1951)的诗歌形式呈现多样化，格律诗占多数，但也出现了句子很长的自由体。从主题来看，诗集是《酷肖人类的天使》的延续。上帝已死，爱情无助，理智虚妄，存在是空洞、虚无、孤独和希望的终结。诗人埋葬了一切美好的事物。但是奥特罗不是彻底的虚无主义和悲观主义者，他终究需要一个或几个神，也从来没有放弃被拯救的可能。现在他的目光指向自我以外的世界和广大人群的苦难，看到战争和饥饿，得到的启示则是人类有可能团结起来通过斗争获得自我拯救。诗人已经不再与上帝对话，而是开始把诗歌指向广大的读者，言说的方式是倾诉、质问，以期获得反响和同情。这一全新的诗歌模式给濒临绝境的抒情诗体带来了新的希望。《酷肖人类的天使》从存在的灰烬中敲响良知的擂鼓，脱胎为未来的普罗米修斯。《良知的擂鼓》最后一首诗记录了诗人自我解剖后死而复生并决心为新的人类历史而斗争呐喊的精神历程："我背负着死亡回到生活 / 并憎恨从前写下的一切，/ 过去的沉默是人的废墟。"诗人在后来的一首诗里也提醒我们注意早期的上帝之死，他写道："这里你们听到我的声音 / 指向荒诞的众神的天堂，/ 它是硬如拳头的真理之歌 / 像石头砸向死亡的大门。/ 他早已死去……现在他散发着恶臭。"

1958年奥特罗将上述两诗集合为一卷。作者将第一本诗集标题中的"天使"(Angel)一词中的第一个音节与第二部诗集标题中的"良知"(conciencia)中的最后一个音节合成一个毫无意义的新词《安西阿》(Ancia)作为书名，并按主题的相似性和叙述发展的线索分列为三部分。这本书不但是旧诗新编(41首)，还加进了一半以上的新作(48首)。新诗部分强调诗人从形而上学的疑惑向意识形态信念的转变，邀请读者注意诗人从社会诗歌的批评立场到拥抱马克思主义信仰这一重大发展。第一部分主要是旧作，以"致广大人群"一诗作为题记，所收诗歌数目最多，其中的抒情主体既是反抗的天使，又是新的人性化的基督，诗人的编排用意并不刻意区分这两者，但是在这部分的三首新诗中直接出现了布拉斯·

德·奥特罗的名字，显示过去的多重自我已经融合在新的单一的抒情主体中。诗集的第二部分收入两篇散文和若干形式上实验性很强的诗。第三部分的许多篇是一些散文化、口语化的长句子，有时还像塞拉亚一样采用了便于交流的书信形式。最后，诗集以《我说生活》和《与我同行》两篇作为结语。在《改路人》一诗里，抒情的"我"表达了坚持走出自己道路的决心，并且邀请听众跟着他走，因为他认得路。然后，奥特罗用曲折隐晦的比喻表现了心灵的变化："我丢弃了黑夜。在晕眩的边缘，／我调转身来，挪动了地方。／今天，我一线线地纺织希望／闭着双眼，却不会乱了针线。"

诗歌三部曲《我要求和平和要求话语》、《讲卡斯蒂利亚语》(又译《明明白白地说》、1959，法文版)和《关于西班牙》是奥特罗成熟时期的诗作，也是"社会诗歌"流派的重要作品。诗人走出自我的孤独，开始想念祖国、人类以及和平："现实向我招手。／这里是西班牙，／路上是树林，岩石和希望。现实向我说道：／生活就像这样／我是我的种子／把你的手给我／让我们一起走。"

这些诗篇就像一个人对另一个人说话那样直接明了。诗人仿佛丢开了纸和笔，来到大街上传播他的新信仰的福音。《我要求和平和要求话语》和《讲卡斯蒂利亚语》不再按主题或思想类型分编，而是形成一个整体。一行诗可能短到一个音节或者长到十六个音节以上，一首诗短则两行，长则一二页。从诗的内容看，主要有社会批评、呼吁团结、文人答酬、挑战、忏悔、挽歌等等。奥特罗在这些诗歌中经常使用并且活用日常用语，他明确宣称"我以说话的方式写作"。诗人与读者说话时的方式更多是"听哪！"而不是"看哪！"。无疑，奥特罗在其中追求的是口语诗的效果。但是这些貌似大白话的语言多有含蓄的引申或多重的语义，具有很强的诗歌质地。学者们一致认为奥特罗的诗是同时代的"社会诗歌"里最具有个人本真性、最讲究美学效果的一种。

加夫列尔·塞拉亚(1911—1991)生于西班牙北方一个富裕的巴斯克人家庭。他是战后西班牙最重要的诗人之一，也是"社会诗歌"流派的灵魂人物。在马德里大学读书期间，塞拉亚深受洛尔卡、纪廉等"27 年一代"诗人们的影响。1935 年大学毕业后，他回到家族企业工作，同年出版了诗集《封闭的孤独》。不久，该诗集获得一项诗歌大奖，这使他下决心放弃企业专事写作。可惜好景不长，内战的爆发阻止了他的计划，改变了他

的生活，也改变了他的诗歌理念。塞拉亚采取的是自我流放、与政权不合作的态度。1946年是诗人生活和创作的关键一年。他身患重疾，卧病半载。肉体痛苦和精神苦闷使他陷入了极大的危机，甚至使他产生了自杀的念头。此时他认识了日后的终身伴侣安帕罗·加斯东，使他获得了新生。他们一起办了《北方》文学杂志，并在上面陆续发表了诗人十年来的新旧诗作。这个时期发表的重要作品是诗集《娓娓道来》(1945—1946)和《物如原状》(1946)。从此以后，塞拉亚的诗笔一发而不可收，在西班牙的诗坛上活跃了几十年，留下了大量作品，产生了很大影响。

塞拉亚的早期诗作篇章和意象营造工整而有雕塑感，诗歌语言雅致精练，主题带有神秘主义色彩。体现诗人鲜明的个人风格的却是40年代中后期以来撰写的"社会诗歌"。塞拉亚自有一套诗歌思想和行动策略。他采用书信体的诗歌形式在诗中呼吁国内志同道合的诗人、艺术家在精神上团结起来，共同寻求西班牙的出路。从他大量的诗作来看，他的诗歌和精神轨迹大致经历了从寻求文艺界同行的团结，到追求全社会的精神大团结，到倾向于马克思主义思想，晚年上升到总结性思考人类的存在本质这么几个过程。但塞拉亚的诗歌并不是效忠于某一政治党派的遵命文学，当然也不是简单的口号诗。他的文学是深刻的人的文学。

在诗歌语言上，他特别善于通过排比和某些句子一唱三叹的重复使诗变得雄辩有力。尤其在中后期的长诗里，诗的语气为了某种特定效果而随时变动，并且弥漫整个篇章，藉此传达诗人微妙的态度和对事物的评论。

在诗歌形式上，塞拉亚偏爱自由体诗句，句子随内在节奏而流动，但是这些貌似散漫的诗篇实际上多有自己的格律和韵式。例如，他盛期的诗作《西班牙在前进》每节由两个八音节短句和一个十六音节长句组成，但是长句子也可以分解为两个八音节的句子，使每节成为四句偶行押韵的传统谣曲体。

在诗章结构上，塞拉亚喜用对话、书信等指向交流的诗歌体裁。有些诗篇貌似独白，实际上也隐含明确的读者群体。诗人自觉地把自己的诗歌风格和一般所认为的抒情诗对立起来。这类诗歌多是寓言体的长篇巨著，语言庞杂，主要是象征性的，当然也糅合了诗人一贯喜欢使用的口语、俗语和成语，可谓众声喧哗；对话人物多是抽象概念、思想或者全体人类的化身；主题是各种声音、各派思想的激烈交锋、诗人对自己的艺术和思

想历程的梳理和反思。

塞拉亚一生创作了大约60多部诗文集，但大部分是诗歌。最重要的除已经提到的《娓娓道来》和《物如原状》外，还有《口朝上的书信》(1951)、《伊比利亚之歌》、《钻石的抵抗》(1957)、《巴斯克歌谣集》(1965)、《沉没的伊比利亚》(1978)以及长诗《两首歌词》(1963)和《美好生活》(1961)等诗集。还有一些重要的重编诗集收了诗人不同时期的力作，西班牙国内出版过两种他的诗歌全集。塞拉亚还有小说、戏剧、散文和文学研究著作行世，翻译出版过里尔克、布莱克、兰波、艾吕雅等诗人的作品。

戏剧 与沸沸扬扬的国外戏剧相比，西班牙战后戏剧显得格外冷清。当然，在战后的西班牙整个文坛处于大萧条阶段，戏剧创作更是如此。加之报刊检查机关对戏剧创作的干涉与限制比对小说和诗歌更加严厉，这就使得本不景气的戏剧创作更是雪上加霜。从这个时期上演的戏剧作品来看，除了占据舞台的出于赢利目的的"可见戏剧"外，严肃剧作家的作品在商业戏剧大潮的冲击下步履维艰。他们的剧作只能转入"地下"，只得在实验性质的剧团排练或者进行非商业性质的演出，被称之为"独立戏剧"(或"地下戏剧")。正是这些"地下戏剧"满足了青年观众的社会、美学和文化诸方面的需求。

40年代到50年代初有三种戏剧形式并存。1)撰写贝纳文特流派式的"高雅喜剧"，就像剧评家鲁易斯·拉蒙称之为"从未中断过的继承性喜剧"。它们大体上具有以下的特点：以撰写"沙龙喜剧"或者"伦理正剧"为主，有时对社会陋习有些不痛不痒的触及，尽管有时适当地加进一些新的技巧，但总的来看，他们捍卫传统价值观，作者十分重视剧本的结构安排与采用精彩的对话，以便加强戏剧效果。较为著名的剧作家有：路卡·德·特纳(1897—1975)、华金·卡尔沃·索特罗(1904—)等，后者的代表作是向战后胜利者提出伦理道德问题的《高墙》。2)"革新喜剧"，其中的杰出作家有哈尔迭尔·庞塞拉(1901—1952)、米格尔·米乌拉(1905—1977)。哈尔迭尔·庞塞拉在战前就已经将非真实成分置于喜剧里。但是他的大胆设想与奇情异想的革新与西班牙观众的口味相悖，没有获得巨大影响，而这种无情的打击同样也发生在米乌拉剧作里。为了抵制盛行于舞台上的充满廉价笑料的喜剧，他们提出"革新笑声"的建议，但是在戏剧界中他们的追随者寥寥无几，而且良莠不齐。他们两个人被评论界视为引进荒诞戏剧的先行者，至少使得西班牙喜剧增添了既具有诗情画意的韵味又

充满荒谬的诙谐情调。3)除了上述这两类戏剧创作外,还诞生了属于存在主义思潮的、关注时政的、与统治当局的永庆升平大唱反调的"严肃戏剧"。1949年首演的布埃罗·巴耶霍的《一座楼梯的故事》与1953年大学生剧团首演的阿方索·萨斯特雷的《走向死亡的小分队》,这两件戏剧界的大事,在西班牙平庸的戏剧舞台上吹进一股标新立异的清风,为1955年社会戏剧的开端作了准备。

暴露社会黑暗、抗议社会不公正的社会戏剧在50年代开始兴起,1955年起到60年代中叶是西班牙社会现实主义戏剧的全盛时期。社会戏剧的杰出代表便是安东尼奥·布埃罗·巴耶霍和**阿方索·萨斯特雷**(1926—)。后者作为剧作家希望他的理想主张通过他的剧作,如《陋区死神》(1955)和《顶伤》(1960)展现在观众眼前,但遗憾的是,他未能如愿以偿。阿方索·萨斯特雷完全献身于社会现实主义戏剧事业,他把自己的作品视为对不公正社会的抗议,因此,他的绝大部分作品都通不过检查机关的审查,而少数得以上演的剧本都是由非专业性的业余剧团或大学生剧团演出的。1953年由大学生剧团上演的《走向死亡的小分队》就是讲述发生在想像的第三次世界大战期间的故事。而《陋区死神》写的是由于一位西班牙医生的不负责任,一个穷苦工人的儿子不幸夭折的故事。然而剧本矛头所指并不仅仅是西班牙医疗制度的问题,也并不是指哪个社会医疗制度问题,从更深层的含义分析,这是草菅人命的大问题。正是因为这出戏剧能引起观众的种种联想,故而遭到检查机关的查禁。萨斯特雷的剧作毫不掩饰他的政治立场,即"改造社会",而不是为了盈利或者供人消遣。

继萨斯特雷、巴耶霍之后,还有一些出生在1925年左右的剧作家,他们以其剧作使社会戏剧流派在舞台上站住脚根,尽管与其他文学体裁相比略嫌迟了些。如1961年首演的卡洛斯·穆尼斯(1927—)的《墨水瓶》反映毫无人性的官僚作风与对劳动者的欺压、奴役,罗德里戈·门德斯(1925—)的《蒙克洛阿的无辜的人们》(1960)反映一群求职应试青年的不幸遭遇,劳洛·奥尔莫(1922—)的《衬衣》(1962)反映被迫移居国外求生或者被迫走上梦想靠赌博赢得生活的工人们的不幸处境,马丁·雷库埃尔达(1925—)的《圣希尔大桥上的粗野女人》(1963)反映受到反动落后保守势力挑拨的村民所干下的种种暴行。上述剧作的主题均涉及到具体的社会问题,它们的共性是通过剧作反映社会的不公。作品以历史见证

人的身份将不公记录在案或者表现作者抗议的心声。

70 年代,戏剧就像西班牙战后小说创作发展轨迹那样,在吸收国外戏剧界实验派潮流的基础上试图超越现实主义手法,从荒诞派戏剧向更为深层的先锋派过渡,从而在西班牙剧坛上出现了新型的先锋派戏剧。

60、70 年代的戏剧介入生活与进行革新的种种举措常常是在"地下"进行的,但是随着 1975 年之后的西班牙民主化进程的到来,为西班牙戏剧发展带来有利的条件与希望。至少废除了报刊审查的关口,官方也为戏剧发展提供了广阔的天地。这种宽松的环境与那些措施并没有达到令人满意的预期效果,没有培养出优秀的作家与写出有价值的作品。这个时期的新生力量阿方索·巴耶霍(1943—)继续进行具有荒诞特色的实验性戏剧的尝试,如《透明的零》、《硫酸》。但是也存在转向传统戏剧创作的趋势,如演员兼剧作家费尔南多·费尔南·戈麦斯在 1982 年首演的、纯属现实主义手法的《为夏季准备的自行车》,不仅赢得众多的观众而且还得到评论界的好评。近期的戏剧创作所涉及的主题都是当前西班牙面临的急待处理的社会问题,从而显示出更加深邃的社会含义,如披露青年人当前的社会处境的、吸毒、犯罪等问题。沿着这条道路走下去并获得巨大成就的有何塞·路易斯·阿隆索·德·桑托斯(1942—)的《贩毒》(1985)以及费尔明·卡瓦尔(1948—)的《布里奥内斯,你疯了》(1978)、《今晚,盛大晚会》(1983)等。1987 年,何塞·桑奇斯·西尼斯特拉的反映内战期间两个演员具有诗情画意故事的《唉,卡梅拉!》(1987)首演,使得这位剧作家名垂戏剧史。同年,《阿雷西奥》首演,讲述的仍然是戏子的故事,但是是历史上黄金世纪时期的戏剧界的故事,这让人们发现伊格纳西奥·加西亚·马伊这位年轻的剧作家的奇才。尽管如此,在西班牙的戏剧舞台上至今还没有出现替代、超越布埃罗·巴耶霍、阿方索·萨斯特雷的剧作家。

剧作家**安东尼奥·布埃罗·巴耶霍**(1916—2000)是西班牙战后戏剧真正的开创者。他 1916 年出生于西班牙的瓜达拉哈拉。从小酷爱绘画艺术,而且立志要成为一个画家。在家乡完成中学教育后,布埃罗·巴耶霍 1934 年随家人一起迁居到马德里,就读于圣费尔南多美术学校,接受绘画专业训练,他后来虽然放弃绘画而选择了戏剧,但年轻时候的爱好在他的文学创作中留下了不可磨灭的痕迹。他有两部作品《侍女图》(1960)和《理性的梦想》(1970)分别以西班牙两位最有名的画家委拉斯开兹和戈雅为主人公,剧名也分别取自两位画家的作品。也正是在马德里学画期间,

布埃罗·巴耶霍开始和左派进步人士接触。1936年内战爆发后，他参加了共和派的军队，专门搞宣传工作。布埃罗·巴耶霍的父亲和儿子持有不同的政见，前者是个民族主义者，后来被共和派枪决。这件事虽然对布埃罗·巴耶霍来说是一个很深的创伤，但他并没有停止为共和国而战。内战结束后，布埃罗·巴耶霍因为继续参加反佛朗哥的活动被逮捕并判处了死刑，后改为30年有期徒刑，但最终只服刑六年半，于1946年被有条件地释放。布埃罗·巴耶霍出狱后，准备重新拿起画笔，可几年的监狱生活已使他手法生疏，他终于放弃了绘画，转而从事文学创作。他写过小说、诗歌，但最终选择了戏剧，而且在这个领域内取得了极大的成就。他的剧作曾多次获奖。1949年西班牙马德里市议会恢复了因为内战而中断了15年之久的"洛佩·德·维加戏剧奖"的评奖活动，而得奖的作品就是这位年已33岁的编剧新手安东尼奥·布埃罗·巴耶霍的第一个多幕剧《一座楼梯的故事》。根据规定，获奖作品必须在"西班牙剧院"上演。演出的良好效果大大地出乎人们的意料，以至剧院欲罢而不能，不得不终止每年在这个季节上演《堂胡安·特诺利奥》的传统习惯，用了几乎一年的时间连续上演这个剧目。同年上演的另一部独幕悲剧《沙土上的词语》获得了"金特罗兄弟[①]爱好者协会奖"。从1956年到1958年布埃罗·巴耶霍分别以《今天过节》(1950)、《守口如瓶》(1957)和《一个为了民族的幻想者》(1958)获得当年的全国戏剧奖。1971年布埃罗·巴耶霍当选为西班牙皇家语言学院院士，在就位仪式上，他做了有关加西亚·洛尔卡和巴列－因克兰的演讲。1980年，布埃罗又一次获得全国戏剧奖，但这次不是因为某一部具体的作品，而是对他多年来戏剧创作的一个总评价。1986年，剧作家又被授予了塞万提斯奖。除了自己创作戏剧外，布埃罗·巴耶霍还改编过莎士比亚、易卜生和布莱希特等作家的剧目，在西班牙上演。布埃罗·巴耶霍是西班牙为数不多的几个有国际声誉的戏剧家之一。他的剧作都曾在欧美许多国家和日本上演，受到欢迎。到1994年为止，他共创作了28个剧本。

《一座楼梯的故事》以马德里中产阶级下层的小人物为主人公，剧情

① 系中世纪末和20世纪初的以反映西班牙民间习俗为创作主题的剧作家。他们兄弟俩各自的全名是塞拉芬·阿尔瓦雷斯·金特罗(1871—1938)和华金·阿尔瓦雷斯·金特罗(1873—1944)。

不是发生在舒适豪华的客厅里，而是在一栋破旧的居民楼的一段楼梯上展开的。写的是楼房里几家邻居时隔三代人的故事，时间跨度很长（从1919年到1949年）。剧中塑造了两个性格各异的青年人：一个积极向上的、推动剧情发展的斗士型人物——乌尔巴诺，另一个是焦虑不安的、谨小慎微的、犹豫不决的人物——费尔南多，演绎了他们与其邻居女友们的成长、恩怨与遭遇。在《一座楼梯的故事》中写出了普通西班牙人对自由、幸福的追求以及在实际生活中他们不断受挫和失望的经历。《一座楼梯的故事》被认为是西班牙战后戏剧领域内的第一部社会现实主义之作，也是战后戏剧真正的开山之作。

《一座楼梯的故事》有一个开放的结尾。最后一幕小费尔南多和小卡米娜在楼梯上的对话与30年前他们同名的父母之间的对话一字不差，这种安排仿佛在向读者和观众暗示他们未来的命运会和他们父母当年一样，是一个没有出路的死胡同，但这种暗示的不确定性同时也给读者和观众提供一个想像和思考的空间：也许小费尔南多和小卡米娜真的能打破楼梯所象征的封闭的生活，过上幸福的生活；另外，在现实生活里人们应该如何去避免重蹈舞台上的悲剧？正是在这个意义上，巴耶霍的悲剧被称为"有希望的悲剧"。

布埃罗·巴耶霍开放的辩证悲剧观也可以从另一方面解释他作品的社会性，因为他更强调命运这个概念里人的因素、人的行为和人与人之间的关系。在他早期的作品里，这种社会性具有很强的象征色彩，被称为象征现实主义。一方面，这和欧洲现实主义戏剧传统密不可分，特别是挪威戏剧家易卜生的影响。从易卜生那里，巴耶霍不仅借鉴了一种严谨的戏剧结构系统，而且还学会了如何从最直接的现实提取一些司空见惯的不为人注意的因素，赋予它们象征含义，来传达更深远的意义。还是以《一座楼梯的故事》为例，楼梯是我们日常生活中经常看到的东西，但在巴耶霍的作品里获得了不寻常的象征含义，它象征着一个封闭的循环空间，反映了西班牙战后普通老百姓的现实生活。巴耶霍作品象征性的另一个解释就是他当时所处的西班牙政治环境。作家为了使戏剧顺利上演，不得不考虑佛朗哥政府严格的审查制度，象征手法无疑是一个很有效的减少与官方意识形态发生冲突的手段。这也是为什么巴耶霍后期的一些作品在没有审查制度的情况下反映现实问题时变得直截了当的原因，如《夜间法官》（1979）里的恐怖主义、《鳄鱼》（1980）里的乞丐，《易懂的音乐》里

(1987)的贩毒都是直接反映西班牙的现实问题,没有太多的迂回。

布埃罗·巴耶霍是位很注重戏剧形式和审美价值的作家。除了象征手法外,他还利用一些其他的艺术手段,其中比较重要的有参与手法。但是和60年代在西班牙极其流行的身体参与——就是观众也加入到表演的行列中来——不同,他提倡的是心理参与。和布莱希特所提倡的疏离效果恰恰相反,心理参与力求缩短观众和作品之间的距离,使观众通过和剧中某个或某些人物的体验或命运发生心理共鸣从情感的渠道加入到戏剧中来。这种参与的实现除了依靠主人公命运的悲剧力量来引发观众的同情外,还借助于在舞台上打破常规的空间与时间的观念。《炙热的黑暗》(1950)讲的是盲人学院里几个年轻学生的事情,有几分钟全场的灯光都关掉,使观众有机会体验到舞台上失明的主人公们所生活的黑暗,和他们的命运发生同感,从而更深刻地理解作品。这种手法被研究巴耶霍的权威多梅内克称为沉浸效果。另外,受类似于奥尼尔《琼斯皇帝》此类作品的影响,布埃罗在他的作品中也使用了心理外化的手法。在《灰色的冒险》(1963)里,观众能看到一个集体梦幻的场景。《几乎一个童话》(1953)中有两个演员同时出场来表现同一个人物的分裂性格。在《伊雷内或财宝之间取其一》(1954)里观众在舞台上看到一个小精灵的同时可以听到一个画外音,表现主人公混乱的意识。

历史透视也被称为未来主义透视,是布埃罗·巴耶霍对西班牙战后戏剧的另一个重要贡献。使用这种手法最典型的例子是《天窗》(1967)。这个剧本讲述两个来自25世纪(或30世纪)的调查者,对过去发生的一件事的调查研究。剧中表现了西班牙战后的一个家庭里"上了火车的人"(指追随佛朗哥而社会地位上升的人)与"没上火车的人"(指拒绝与佛朗哥合作而社会地位下降的人)之间的矛盾与其后果。对于50、60年代的观众来说,那件过去的事情正发生在他们的现在。这种来自科幻小说的手法打破了人们对于过去、未来和现在等时间概念通常的划分方法,反映了作者的历史乐观主义,传递给观众的信息是:成者王、败者寇只是暂时的,未来对今天的历史会有不同的结论。这对于处于佛朗哥统治下的民众来说,具有深刻而现实的含义。

在巴耶霍的文学理想里,作家既应该追求作品的社会性也应该追求美学性。这在他的历史剧里获得了充分的体现。从1958年起,巴耶霍开始撰写历史剧,主要作品有:《为人民的幻想者》(1958)、《侍女图》、《圣奥

维迪奥音乐会》(1962)以及《理性的梦幻》(1970)。这些作品讲的是关于国王、首相、政府和言论自由的事情,涉及的都是一些政治主题:权力、审查、压迫……。因为毫无顾虑地借用历史体裁,形式更加完整,情节更具有故事性,艺术手法也很独特新颖。《圣奥维迪奥音乐会》讲的是18世纪巴黎一所济贫院里一群盲人的故事,作者又采用了会场陷入黑暗的手法来加强剧情的力量。《理性的梦幻》的主人公是晚年失聪后的戈雅。在欣赏这部作品的时候,观众都不得不变成聋子,因为他们只能看到戈雅周围的人在作各种各样的手势、在大声说话,却听不到他们的声音。这种手法要求观众通过分担几乎已经发疯了的主人公的不安以及由他的潜意识里产生出来的幻觉来更深刻地理解折磨主人公的政治历史环境。

上面提到的这些先锋派的艺术手法,使观众有机会感性地体验到舞台上人物的所感所思,从而拉近与作品的距离,更有效地与作品交流。通过这种手法,巴耶霍使得他的作品在具有了外在的社会性的同时也容入了个人内在性。

流亡文学 西班牙内战爆发后导致大批作家流亡国外。大部分流亡文人很快就集聚在文化团体或重要刊物、出版单位的周围:如马努埃尔·安杜哈尔、何塞·拉蒙·阿拉纳创办的《西班牙》,委内瑞拉的华金·莫蒂斯出版社,墨西哥的经济文化出版社以及墨西哥学院。分散到各地的(从纳粹的集中营到墨西哥、苏联、美国的,或经法国、英国转道来到阿根廷、智利或波多黎哥的)流亡者在各自的岗位上为西班牙的文化积累作出贡献。但是由于他们之中有些人害怕丢失卡斯蒂利亚地区的生动语言习惯,不自觉地牢牢地维护原有的传统文化,而不求革新,从而陷入故步自封的泥潭之中,所以就像从事流亡文学研究的资深学者拉斐尔·孔特(1935—)的看法那样,在流亡国外的作家中只有一种没有价值的政治现象维系、影响着大批作家,作家们总是分散地单干着,没有形成文学流派群体。虽然在相当多的作家身上政治观点使得他们有一致之处,但作为作家每个人有各自的文体,所以西班牙的流亡文学,尽管人数众多,但每个作家都是独具个性,缺乏共性。

在这批流亡小说家中,"27年一代"的小说家中年龄最大的**本哈明·哈内斯**(1888—1949)流亡到墨西哥后,1940年发表了《埃乌夫罗西纳或恩惠》,1948年又发表了第二版的《风中的女友》,1980年出版了《他的火线阵地》,这是一部对西班牙内战进行深入反思的作品,同时也表现出作

者极其同情被社会折磨着的苦难人们，因为这个社会试图吞掉他们。同为“27年一代”的小说家、散文家、女诗人**罗莎·查塞尔**(1898—1994)出生在巴利亚多利德。她曾在圣费尔南多高等美术学校学习雕塑。1939年流亡之前业已发表了两部小说——《季节，流逝又回还》(1927)、《特雷莎，爱情的小说》(1929)，这两部作品完全按照当时盛行的“非人性化”的艺术手法写就的。后者讲述了特雷莎·曼查——西班牙浪漫主义诗人埃斯普龙塞达的情妇的一生。尽管用词精粹、优雅，但是还没有沿着上述艺术手法走得太远。作者的意图是以特雷莎的生平为引子，借以探讨成年妇女的心理活动，特别是面对爱情时的心态，就像她流亡在阿根廷撰写的小说，探讨儿童心态的《莱蒂西亚·巴列的回忆》(1945)那样。她的小说就像评论家所概括的那样，“通过回忆探讨永恒”。此外，她自认为笔下最好的小说是《缺乏理性》(1960)、《献给一位疯狂圣女的布施》(1961)。原计划中的三部曲的第一部《马拉维利亚斯街区》(1976)回国定居后面世。在西班牙女作家中查塞尔不失为佼佼者之一。

何塞·拉蒙·阿拉纳(1906—1974)与森德尔一样，是阿拉贡人。他的主要作品是《坎德拉大叔》(1938)以及1950年出版的《阿尔穆尼阿塞德的神甫》。在他去世之前，1973年出版了一部自传体小说《希罗纳犬》。在上述三部主要作品中《阿尔穆尼阿塞德的神甫》一书以其突出的戏剧性情节、全方位的视角、多少带有乌纳穆诺笔下的《殉道者圣马努埃尔·布埃诺》的韵味而出名。故事情节比较简单：内战爆发前，在阿拉贡的一个村镇阿尔穆尼阿塞德的共和派在选举中获胜，内战刚一爆发，镇里的有钱人纷纷逃逸，而莫森·哈辛托神甫出于保护教民的目的却留了下来，以便劝阻互相杀戮。几乎过了三年，共和派败北，叛军开进镇子，当神甫劝阻雇佣军团摩尔人残害百姓时，却惨遭杀害，成为内战的牺牲品。

西班牙的小说家、散文作家**弗朗西斯科·阿亚拉**(1906—　)出生在西班牙南部城市格拉纳达。1922年，中学尚未毕业就随家迁居马德里，继续完成中学学业。这时业已表现出他的文艺才华。首先表现在绘画，随后表现在文学创作。1923年进入大学攻读法律及其他人文科学课程。1925年发表了他的长篇小说《一个缺少魄力的人的悲喜剧》，1926年发表第二部小说《清晨的故事》。此后，阿亚拉撰写的文章经常在当时最为著名的刊物《西方杂志》、《文学报》上发表。1929年法学院毕业。这期间由于服兵役被迫中止数月的文学创作后，他于1930年出版他的第四部作品

《清晨的猎人》。到这时为止,阿亚拉在文学界的威望业已牢牢树起。1929年秋,他赴德国柏林留学深造,攻读社会学与宪法学,直到1931年。获得法学博士学位后,从事法律事务,并在一家国家机关谋到法律顾问职务。在马德里大学谋到教授席位,并且一直任职到西班牙内战爆发,他还取得拉拉古纳大学的教授席位。

当1936年7月,在西班牙发生军事政变时,他正在西班牙语美洲讲学。阿亚拉回国后,站在共和国政府一边,积极工作,作为西班牙代表团的秘书曾被派往捷克布拉格工作数月。内战后期他正在巴塞罗那,1939年春季进入法国,开始了长达数十年的流亡生活。

到1976年退休为止他曾在阿根廷、波多黎各、美国的纽约大学、芝加哥大学担任社会学、政治学教授。

1960年他携带家属回到阔别了21年的祖国。对迁回西班牙一事,他还是采取了极为慎重的态度。尽管美国大学需要他留在美国,但祖国的一切使他魂牵梦扰,终于在60年代中期在马德里安置了一个家。这个时期阿亚拉还为西班牙不少报刊撰稿,在大学、文化机构作学术报告。但直到1969年,西班牙方允许阿亚拉的作品在本土上出版。他在国外发表的小说诸如《杯子底部》、《惨死如狗》等传到西班牙后使得这位西班牙文学界的著名作家阿亚拉本应享有的荣誉和地位得到恢复与补偿。1971年,在西班牙出版的《令人陶醉的花园》获得西班牙批评奖。阿亚拉被视为西班牙语国家中最为重要的作家之一,1991年荣获塞万提斯奖。

阿亚拉是集教授、学者、小说家于一身的文人,这在西班牙文学史上是为数不多的。他早期创作是从非人性化的实验美学开始的,几乎在19年后,他断然转向,与这个创作手法决裂,但小说仍然保留着高雅性、深邃性,而其内容却与社会现实息息相关,表现出对周围人们命运的关注。象征阿亚拉创作第二阶段的这一转变与他的经历不无关系:内战,被迫流亡出走以及南北美新环境里的生活经历都留下了影响。阿亚拉的作品主题主要围绕在三个方面展开:西班牙、当今世界的知识分子以及流亡中的西班牙文人。

《羊头》是阿亚拉的短篇小说集。它由《信函》、《塔霍河》、《回归》、《羊头》以及《摆脱不掉人言可畏的生活》等五个短篇小说汇集而成。该集子于1949年在阿根廷首次出版。1972年方得以在西班牙印刷发行。这个集子的中心主题是西班牙内战,有的是以直陈其事的方式如《塔霍河》、

《回归》、《摆脱不掉人言可畏的生活》,有的则是写实与象征寓意手法相间如《羊头》,而《信函》的主题则是通过间接的手法体现的。其中故事较短的《摆脱不掉人言可畏的生活》是在西班牙文版集子出版时方增加的一个短篇,讲述两个流亡者的故事。他们两个人殷切地盼望佛朗哥政体早日垮台,但白白地等到第二次世界大战结束后还没有盼到,只得设法流亡出走。其中一个人叫费利佩,是一所高级中学的教授。内战爆发时刚刚谋得高中教授职位的费利佩,尚处在新婚燕尔之际,为了躲避进驻该城的佛朗哥军队的迫害,不得不藏在塞维利亚的岳母家中,在偷偷挖掘的、窄小的地沟里过了九年与世人隔绝的隐居生活。每天靠撰写一篇奇怪的、让人难以捉摸的作品打发时光。当看到佛朗哥政权垮台无望,他决定偷偷出走流亡。这时,他的夫人忽然怀了身孕,而他这个十分重视外界舆论的人决定甘冒被逮捕的危险,走上街头露面,以正视听,以便不让自己的夫人背黑锅。《摆脱不掉人言可畏的生活》反映了一些寄希望于在第二次世界大战里民主派获胜、西班牙佛朗哥政体垮台的人们的失落感。同时还加上主人公为了不让夫人背黑锅而甘冒生命危险而露相的表现,触及到西班牙传统文学中的永恒主题——捍卫荣誉。此外还有表现内战犹如造成轻而易举的死亡那样愚蠢行径的《塔霍河》。全书以失败者的观点描述内战带来的敌视与难以克服和弥补的隔阂,基调十分悲伤。书中人物的表现给未来留下的希冀极为渺茫。

另外两部小说《杯子底部》(1958)和《惨死如狗》(1962)揭露了人类的腐朽和堕落,与他的其他短篇甚至与他那众多的议论文都有着密切的联系。表面上看,虽然是两部小说,但是可以视为辽阔历史的两个侧面,第一部具有更为浓厚的政治色彩,第二部从社会学角度剖析人类弊端。这两部作品文体优美,词汇丰富,动用了各种文体手段:滑稽的模仿、讽刺幽默、漫画式的描绘等。阿亚拉的小说,从广义上来看基本上是一种智力型的小说。但并不是如很多人所理解的那样,内容冷漠、缺乏实际生活,抽象的非人性化等。在阿亚拉的小说里,有血有肉,充满激情,戏剧性突出,触及人类的艰辛,也给未来以希冀;有意识地广泛展示人类的问题,从多种角度,利用各种技巧手法,涉猎人类的种种问题,使得叙述体作品的路子极为广阔。

其他的小说家还有**西蒙·奥塔欧拉**(1907—　),这位作家作品的主要关注点是描绘流亡在墨西哥的流亡者的生活,如《一些人》(1950)和《阿拉

纳书店》(1952)。对了解在墨西哥的西班牙流亡者的状况具有极大的文献价值。

塞贡多·塞拉诺·庞塞拉(1912—1976)离开西班牙的时候年仅24岁。他的所有文学作品,不管是小说、散文随笔都是在国外流亡期间写就的。他是一位著名的文艺评论家、小说家、教授和散文作者。1953年,即他流亡国外15年后,才出版第一篇关于乌纳穆诺思想的论文。1954年发表文学作品——《六篇再加一篇的故事集》。紧接着,陆续发表如下的小说:《绷带》(1956)、《阴暗的光线》(1959)、《卡普里科尔尼奥的大门》(1960)、《菊花香味》(1961)、《单人房间》(1963)以及反映费利佩二世时代的宗教裁判所的、感人至深的《身背绿色十字架的人》(1970)。

从其写作技巧上看,塞拉诺·庞塞拉是西班牙最具有革新精神的作家之一。他以主客观相结合的方式,展现他的美学思想,用寥寥数语将人们不习惯的东西极为自然地展现出来。《单人房间》就是以新颖的手法反映西班牙流亡者生活的佳作,写出他们无法医治的孤独感和对流亡生涯的反思。

比希留·博特亚·帕斯托(1906—)是多产的著名小说家,他出版了一套关于西班牙内战战事、它的结局与流亡的系列小说。这套系列小说故事情节连续,但是对战争的思考成分大于对战事本身的生动描述,作者更多地挖掘人物的内心活动而不是外在生活的描写,如《因为钟声停止了》(1953)、《柱基是这样倒下去的》(1959)和《进退维谷》(1962)。此外还有描写流亡生涯的《也许在明天》(1965)。

马努埃尔·安杜哈尔(1913—)出生在西班牙南部城市哈恩。他的全部作品都是在国外写就的。正是由于这个原因在很长的时间里,这位作家在西班牙国内鲜为人知。战前他在西班牙内地省城担任过机关的管理人员。后来被关进法国的集中营,出来后,从西班牙语美洲的几个国家最后辗转到墨西哥定居。他曾在墨西哥的经济文化基金会出版社和委内瑞拉的华金·莫蒂斯出版社工作。另外他与另外一位流亡文人何塞·拉蒙·阿拉纳共同创办了流亡文人在国外创办的著名刊物之一《两个西班牙》杂志。1967年回国后在马德里联盟出版社工作。

安杜哈尔以1945年出版的短篇小说集《沮丧》步入文坛。他的三部曲《前夕》由《平原》(1947)、《被战胜的人》(1949)、《拉萨罗的命运》(1959)所组成。它们分别是以战前卡斯蒂利亚农村、作者家乡拉卡罗利纳的矿

山以及海港城市马拉加为故事展开的场所的、情节各异的故事。安杜哈尔艺术地再现了西班牙上述三个空间的社会现实，从政治、经济和文化角度勾勒出战前的西班牙。

《平原》描绘的是拉曼查地区一个名叫圣栎的小村。这个虚构的地方是卡斯蒂利亚平原任何一个小村庄的代表。这是一个几个世纪以来昏睡不醒的、与世隔绝的、保持着陈规陋习的领主领地之一。书中描述了贪婪成性的领主圣地亚哥，依靠设置圈套、制造陷井等恶劣手段，随心所欲地统治着顺从的农民。他掌握着地方政权，控制着选举机器，决定着议员人选。书中另外一个人物，受人尊敬的庄园主的儿子贝尼托，他曾在马德里受过教育，具有高贵的品德，为人慷慨大方。他受到具有社会主义思想的马具匠何塞的影响与支持，成为穷人的"代言人"。由于村民因循守旧，惧怕领主的淫威，再加上领主一方的阴谋诡计，在竞选中贝尼托被击败，痛苦地离去。作者揭示了无力自卫的西班牙农村的停滞落后状态。几个世纪以来农民们认为不平等是一种理应如此的自然现象，至少是不可避免的。此外，除了领主和贝尼托外，书中另外两个较突出的人物形象是贝尼托的母亲加夫列拉和马具匠何塞。加夫列拉是西班牙品德高尚女性的象征。领主的魔爪伸向庄园主，通过制造意外事件，害死庄园主。这时加夫列拉勇敢地挑起保护自家遗产和培育孩子的重担，贝尼托就是她一手培育起来的正直的热血青年。她认为她不干涉男人们的事情，只要是干好事，她从不阻挠。她那崇高的感情使得她一直站在正义的一边。何塞是正直俭朴的村民形象。他本能地善于辨别良莠，他支持能改变村民现状、摆脱领主压迫的候选人。

安杜哈尔的三部曲运用了现实主义手法，有人称他是 19 世纪著名小说家加尔多斯的最佳传人。

1967 年他回到西班牙后陆续出版关于战争、流亡等内容的短篇小说，回国后与阔别多年的西班牙接触的感受收集在《空荡荡的地方》(1971)。1973 年出版了《故事里的故事》。这是安杜哈尔酝酿多年而写就的一部关于内战的著名小说。

从文体上看，安杜哈尔从体现加尔多斯风格的《前夕》向具有象征含义内容的《光明灿烂的地带》的文风转化。安杜哈尔、森德尔与马克·奥普是西班牙流亡叙事体文学作家中的三位杰出代表。

小说家拉蒙·森德尔(1901—1982)生于西班牙阿拉贡地区的韦斯卡

省，中学时代就显出文才。西班牙内战使他身历妻亡子散、四处流亡的丧失家园之痛。战争结束后，森德尔开始了漫长的政治流亡生涯。他逃到墨西哥城，继续他的文学事业。1942 年他到美国定居。同大批的流亡知识分子同胞一样，他主要在美国的大学里以教书写作为生。他和马克·奥普是西班牙战后流亡文学最引人注目的人物，也是有影响的世界性作家。从 1939 年到 60 年代初期，他的书在西班牙国内属于被禁之列。1966 年开始，他的作品在国内出版、发行，获得了好几项文学奖。森德尔还是一位极有个性的批评家。他最崇敬的西班牙作家是巴列－因克兰、皮奥·巴罗哈、古代的费尔南多·德·罗哈斯和克维多，在他的作品里也可以分别找到他们的影响。他也从不掩饰对某些文学大师——如阿索林——的保留意见。

流亡前的重要小说有《磁铁》(1930)、《七个红色星期日》(1932)和《在地方割据兵营里的威特先生》(1936)。《磁铁》的主人公阿拉贡青年战士维恩塞与森德尔本人一样在摩洛哥战场经历了西班牙军队的失败，他穿越撒哈拉沙漠，吃尽种种难以想像的苦头，想找到另一支西班牙部队，不料那支队伍也已经被消灭，他被敌人活捉，遭到非人的折磨。后来他得以逃脱回乡，哪知他的村庄已经被新建的水库淹没，搬迁到新处的人们根本不在乎他为国战斗的光荣历史，他一无所有，在绝望中想到了自杀。《磁铁》揭示出普通西班牙人为统治者所利用，被剥夺了人的尊严。关注的焦点是人在极端条件下的生存本能、思想和希望。《七个红色星期日》写了 30 年代马德里的一次大罢工，从第一个直到最后一个星期日，都有流血事件发生。工运的内讧导致了罢工失败。《在地方割据兵营里的威特先生》是作家第一本重要的历史小说。故事背景是第一共和国时代(1873)穆尔西亚省反对中央政府而欲独立的叛乱战争。风度儒雅的英国医生威特和他天性活泼的西班牙妻子生活在起义者的城市，小说以他的角度冷静地记载大街上发生的革命。其妻受起义者的热情和理想感染也积极参加护理伤员工作。医生怀疑热情的妻子和其中一个伤兵(她的侄子)有情，因为嫉妒而没有及时抢救他，酿成了悲剧。此后，威特先生良心不安，带着自责和对革命的复杂心情回到了英国。小说叙述形式完美，语言精当，被一致认为有很高艺术成就。

《人的位置》(1939)、《黎明纪事》(1942—1966)和《一个西班牙农民的安魂弥撒》(1953)是三部关于内战前后阿拉贡地区生活的小说。其中九

卷本的《黎明纪事》是森德尔最著名的小说之一。这部书有很强的自传色彩。西班牙共和国的年轻军官何塞·加尔塞斯被囚禁在法国的监狱营里。共和国的事业成了他活下去的唯一支柱。当听到内战失败后，他决定自杀。小说以他死前写的自传形式讲述了他一生的经历。《一个西班牙农民的安魂弥撒》通过神甫莫森·米扬的回忆讲述了农民巴科遇害的故事。农会领导巴科搞土改，分了贵族的土地。地主势力反攻倒算，杀害了许多农会成员，但是巴科却逃脱了。神甫米扬从巴科父亲处得知他的下落。在地主的压力和宪警许诺不杀的情况下，神甫出卖了巴科。但是巴科一经被抓获即被处死。故事情节在神甫为巴科作安魂弥撒时的大量回忆中展开。上述作品展示了20、30年代西班牙的政治和社会现实，但是作家关注的是人物的自我理想和价值的实现。尤其是《一个西班牙农民的安魂弥撒》刻画出了典型的西班牙农民形象。这些书的另外一个优点是记录了阿拉贡地区的生活风俗。

《星球》(1969)是森德尔最重要的代表作。内战结束后，流亡在法国的西班牙人塞伊拉被迫再次乘船逃到美洲，故事就发生在船上。从作品所塑造的众多的人物名字，诸如"然而教授"、"什么先生"，即可看出这是一本充满哲理象征和道德探索的寓言体小说。星球是作家描写的芸芸众生之上一元性的终极现实的隐喻。书中涉及的重大主题是死亡的力量、作家独特的人的道德理论(hombría / persona)，当然也有政治的幻灭。小说融合了现实主义、幻想、哲理抒情、象征主义等多种风格，而且情节紧张，故事充满戏剧性，是森德尔最雄心勃勃的尝试。

《国王和王后》(1949)描写了内战爆发时马德里一位女公爵和她的仆人罗慕罗的故事。这本寓言和现实主义相结合的小说是森德尔的典型之作，人物的个人生活和理想追求被置于广阔的社会事件之中。女公爵是主人公的绝对理想的化身。罗慕罗在理想的激励下参加了战争，成了一名英雄。最后，女主人临死前向她的仆人说出，他是她一生见过的唯一真正的男人。此书再次阐发了作家有关人的观点。

除了大量的长篇小说外，森德尔还写过八本短篇故事、八个剧本、厚厚的一本诗集、十一本报章和批评文集。

西班牙小说家和戏剧家**马克·奥蕾**(1902—1972)生于巴黎一个富商家庭，从小受过严格的古典文化教育。他的父母亲分别是德国和法国的犹太人。第一次世界大战爆发后，德法为敌。为了躲避战乱和迫害，12

岁的奥普随家迁往西班牙的巴伦西亚定居。稍长，奥普选择了西班牙国籍。1939年内战结束后作家逃亡到法国，却被关进了难民营，在自己的出生地做了一名囚犯。后来他又被转到北非阿尔及利亚的集中营，亲身经历了20世纪历史中最恐怖的事件。1942年，奥普设法逃离法西斯魔掌，在墨西哥安顿下来。从此他一直在墨西哥生活、工作。70年代开始，他的文学地位被西班牙人重新发现，得到国内文坛的肯定。他在西班牙的生活实际上不过25年时间，但是一辈子都自认是西班牙人，而墨西哥是他的第二祖国。

内战前，奥普的文学思想和创作实践有很强的先锋派色彩。他的处女作在最负盛名的《西方杂志》上发表。早期的抒情中篇小说《地理》(1921)、《绿色寓言》(1934)给他带来了文名。后者是奥普的第一本虚构传记，几经增删修改，成为他的佳作之一。该书使用书信体形式描写主人公———位诗人的生活挫折，以人物自杀告终。这些作品的特点是强烈的抒情、生动的想像和语言的感染力。

奥普的重要作品都是在流亡中完成的。他的小说代表作是描写西班牙内战及其悲剧后果的、规模宏大的系列小说《神奇的迷宫》。这些小说的题目都带有一词多义的campo(田野、战场、或者营地，包括集中营)。文学史家把这部巨作誉为描写西班牙内战的第一部小说，也把奥普奉为最重要的当代西班牙小说家之一。迷宫一词是奥普对西班牙也是对20世纪人类生活历史的定义。他说:"西班牙是一座迷宫。为了继续生存下去，整整一代年轻人成了我们所遭浩劫的牺牲品。"系列小说题材广泛，包括各种意识形态的交锋，西班牙内战，集中营生活，流亡生涯等时代生活的重大方面。系列小说的文学特点也同样多样化:详尽的描写，快速的情节，闪回，独白，文件书信形式，道德审视，长篇沉思，生动的对话，不一而足。有些书的情节由众多的故事片段组成，可以分成各自独立的中短篇小说。奥普的文学能力，特别是讽刺和幽默才能，使他的小说避免了说教，没有沦为简单露骨的抗议或谴责。奥普惯于把真实的历史人物和虚构的形象并置一页的手法也使这些小说增色不少。《封闭的战场》(1943)从描写内战前十年的西班牙社会冲突开始，到战争开始时巴塞罗那街头混乱的巷战结束。小说通过主要人物青年拉斐尔·塞拉多尔的生活和思想，批判、揭示了战前政界的骚动、思想界的混乱和社会的不义等潜伏的危机导致内战发生的历史必然性。《血沃战场》(1945)和《开放的战场》

(1951)从交战双方的角度讲述了战场和城市里的战斗情况。但是很少正面描写战斗场面，而是对准大后方的人群，刻画诸色人等对战争的心理反应。《摩尔人的田野》(1963)描写了马德里保卫战的最后日子。书名既指佛朗哥的摩洛哥雇佣军，又指马德里城内的同名公园。《法国营地》(1965)描写了西班牙难民逃离家园又落入法国集中营的悲剧境地，内容以奥普的亲身经历为基础。《杏树园》(1968)讲述共和国最后日子里的另一悲剧。一群包括官员、平民、士兵的共和派的逃亡者等待接应他们的船只将他们载往流放地，结果发现他们上的是佛朗哥长枪党人的船。这部系列巨篇里的许多主题也反复出现在短篇故事集《并非故事》(1944)、《惨死故事》(1965)、《西班牙战争最新故事》(1969)中。在短篇小说这一领域里，奥普也写出了一些优秀之作。《佛朗哥之死的真实故事》是他的名篇之一。

小说《好心好意》(1954)和《瓦尔维德大街》(1961)体现的是加尔多斯式的现实主义创作风格。作者以怀旧的笔触描写了 19 世纪末到内战爆发前的西班牙和首都马德里的社会生活，其中重点是作者熟悉的文艺圈人士的生活，是今天了解 30 年代马德里文化生活的宝贵材料。传记体小说《约塞·托雷斯·康帕兰斯》(1958)被一致认为是奥普最新颖、也是文学价值最高的一部小说。小说中的人物之一是马克·奥普在墨西哥的一次学术会议上认识的、隐居在墨西哥一个土著村落的加泰罗尼亚立体派画家康帕兰斯，马克·奥普对他的生平和艺术发生了浓厚的兴趣。奥普搜集了关于画家的大量档案资料，以此写了画家的传记。康帕兰斯是一个独特的艺术家。他生活放荡不羁，性格粗暴，思想上是天主教徒和无政府主义者，极有艺术天才，又蔑视一切绘画(首先蔑视自己的作品)。在巴塞罗那，他已是毕加索的老朋友，两人一起推动了画坛的革新运动。但是他不卖画，不搞展览，也不注意保存自己的作品，时隔不久他被人们彻底忘记了，命运与毕加索截然不同。内战爆发迫使他离开祖国前往墨西哥，也不得不与情人分手。画家的朋友阿方索·雷耶斯从法国给国内的胡利奥·铎利写信，请他帮助画家安家落户(以上二人都是真实的历史人物，墨西哥著名作家)。画家在印第安人部落里过上了离群索居的生活，但是生下了许多子女。此书人物虚虚实实，故事情节真真假假。作家虚构了有关主人公的大量貌似可信的档案文件，提到了一大批真人真事，书中又加上画家的许多"作品真迹"作为插页，这些都使小说成功地重建了世纪初巴黎

和巴塞罗那两地知识界和艺术界的文化生活氛围,可以作为一本颇有见地的现代艺术批评。小说发表不久即得到好评,被认为是奥普最好的作品。

奥普的戏剧创作在西班牙文坛上也占有重要位置。他一生共写了大约50部剧本,经历了类似他的小说的创造轨迹。战后的主要剧作包括十出长剧和23出独幕剧,涉及的题材比小说更加广泛,但是中心思想仍然是我们时代的生活经验以及欧洲和世界的命运。这些剧本的总体特点是记录性的现实主义语言风格。《夫妻生活》(1942)描写了普里莫·德·里维拉独裁时期对无政府主义者的迫害。《回归》(三幕分别写于1947、1960、1964)表现的是流亡者归来的故事。《"圣·胡安"号》(1942)同样讲述了欧洲人逃离极权政府的苦难经历。《瞑目而死》(1944)写法西斯主义对法国的威胁,源于小说《法国营地》。《不》(1949)表现的是战后德国柏林墙两边人民的精神悲剧。《包围》重演了切·格瓦拉之死。《将军的半身肖像》讲的是越战故事。此外,奥普还是严谨的文艺学者和批评家,著有关于西班牙当代小说、戏剧、诗歌、文学史和墨西哥文学研究著作多种。

1939年内战结束时西班牙诗歌界处于如下情况:在内战中,1936年"98年一代"的乌纳穆诺谢世,马查多流亡出走,离开西班牙数日后客死异邦。在"14年一代"的这些"哭泣的流亡"的西班牙文人中,有属于后现代主义不同流派的诗人,或革新派的诗人,如恩里克·迭斯·卡内多(1879—1945)、胡安·何塞·多门奇纳、何塞·莫雷诺·维亚(1887—1955)、莱昂·费利佩,还应包括不属于任何流派的胡安·拉蒙·希梅内斯。"27年一代"的十个重要诗人中,除了加西亚·洛尔卡被杀害,阿莱克桑德雷、赫拉尔多·迭戈和达马索·阿隆索留在国内外,其他的诗人均流亡出走。而属于"36年一代"的杰出诗人米格尔·埃尔南德斯在1942年死于狱中。内战与流亡使得诗歌创作进入低谷,一度中断。

流亡诗歌具有某些共性。他们诗歌创作的永恒主题是怀念失去的祖国,到1945年这种对祖国的怀念之情有所发展,发展到表现诗人们的绝望心情和对内战中胜利者的辱骂、谴责。这种忧伤之感、浓郁的凄楚之情在莱昂·费利佩的诗歌中表现得尤为突出,如《被掌嘴的小丑》、《火把》、《哭泣的西班牙流亡者》(1939)。与西班牙主题同时并存的还有:悼念亲人之死,感叹战争的失败,感慨集中营里的苦难生涯,游子他乡寻觅立锥之地的艰辛等。随着时间的推移,流亡诗人的作品中的上述特点逐渐让

位于痛苦的思乡情，对遥远故土的美好回忆，回归故里的殷切心态。这种情感的表述充分体现在拉斐尔·阿尔维蒂的《遥远记忆的回顾》的诗歌里。当然除了这些主题外，还有扩展到具有世界意义的主题，表达诗人对周围环境新事物的关注。

莱昂·费利佩(1844—1968)原名叫费利佩·卡米诺·加利西亚。他出生于萨莫拉。后来在阿尔及利亚和西属赤道几内亚从事药剂师工作。他在国外流亡期间，从西班牙语美洲的其他几个国家最后辗转来到美国和墨西哥，在大学从事西班牙语教学工作。1968 年在墨西哥逝世。

从他的年龄上看，他应属于"新世纪派"，即"14 年一代"的作家。但是他与这个流派主张非人性化、从事纯诗歌创作的诗人们走的恰恰是相反的道路。他的诗歌具有明显的社会内涵，流亡期间的诗作尤其如此。他的诗作不仅是西班牙三年内战的有力见证，而且其中的许多诗歌是投向佛朗哥独裁统治的巨型炸弹，具有震耳发聩的力量。他在《分配》一诗中这样写道："没有诗人，西班牙便不能存在，／胜利了的叛军们听着，佛朗哥听着：／庄园是你的，／房子／与／手枪也是你的，／大地古老的声音是我的。你把一切据为己有／让我们身无分文，四海漂泊……／可我要把你们变成哑巴，……哑巴！／如果我把歌声带走，／你如何收割小麦？／又怎样添柴烧火？"另外一首题为《一节教义课及一出劝世短剧》的诗是他为悼念死在流亡路上的"98 年一代"的诗人 A. 马查多而创作的。在这首诗里作者以鲜明的爱国情、满腔的愤怒对佛朗哥与长枪党徒们进行了无情的讽刺与控诉："上帝一向就存在，我的孩子们。／自然是先有上帝／长枪党徒及其兵痞／后来才把他印在衬衫及旗幡上。／自然是先有上帝／他们后来才以他的圣名命名／军团／和飞机。／自然是先有上帝／他们后来才把他的圣像钉在／兵营／及牢房门上。／自然是先有上帝／大主教们／伟大的娼妇们／及背信弃义的将军们／后来才把他变成金光闪闪的勋章／挂在自己的脖颈上。"

西班牙共和国事业的保卫者、"27 年一代"的另一位诗人**路易斯·塞尔努达**(1904—1963)1938 年流亡出走，最后病死墨西哥。他以《云》(1937—1940)这部诗集表述了他身居异国他乡，犹如飘浮的云烟。诗中塞尔努达倾吐了他对西班牙佛朗哥政权的切齿仇恨，也抒发了对阔别多年的祖国的怀念之情。诗中吸收了当代英国诗歌的有益成分，通篇显得客观深沉。诗人的最后一部诗集《吉梅拉的绝望悲哀》(或译为《怪兽的悲

哀》)里的大部分诗作是诗人 60 岁时写就的。在诗集里这位自以为行将就木的老人以此诀别之作展现了以下四个主题:怀念失去的童年天堂;哀叹无能为力的爱情;环顾流亡的处境与思念祖国以及对艺术家命运的感触。他虽然怀念祖国,但他不愿意回到佛朗哥统治下的西班牙,只得在流亡中终其余生。他在诗歌中重提"两个西班牙"——一个现实的西班牙,一个理想的西班牙——的话题。诗人为"袈裟与军服"统治下的万马齐喑的西班牙感到痛心疾首,为"打倒知识!"、"枷锁万岁!"的西班牙感到愤慨。他在体弱多病、生命垂危时刻,仍然念念不忘加尔多斯笔下的那个理想的西班牙:"你真正要的不是那个你朝思暮想却沮丧颓废的西班牙, / 今天在那里作威作福的是一群混蛋流氓, / 你要的是生气勃勃的,高尚纯洁的这个西班牙, / 是加尔多斯在他书里塑造的西班牙, / 那个西班牙只能"安慰"我们,这个西班牙才能治愈我们的病痛。"

胡安·何塞·多门奇纳(1898—1959)是文学评论家、诗人、小说家。在马德里出生并读完中小学。曾修完师范院校的课程,但并未从事教师职业。很年轻的时候就为著名的报刊、杂志如《大公报》的星期一版、《西班牙》、《笔》、《西方杂志》撰稿。还以读者极为熟悉的笔名"赫拉多·里维拉"为《太阳报》撰写文学评论文章,笔锋犀利,见解深邃。

内战前,多门奇纳于 1917 年发表《寂静的提问》(1918)、《抽象的形体》(1929)、《迷宫》(1932)。他是个巴罗克式的、讲究修饰的、冷冰冰的诗人。他的早期诗作带有胡安·拉蒙·希梅内斯的纯诗歌的影响,他后来成熟的作品里突出了瓦雷里的影响。

1942 年发表了流亡后撰写的第一部诗集《流放》,随后出版了《阴影的激情》(1944)。他是西班牙抒情诗诗人中从纯诗歌向重新强调人性化方向转变的典范。1958 年出版的完全是宗教性质的诗歌《吃惊的事》被评论界视为他的最佳之作。

对那些被迫流亡在外、离开祖国原有观众的剧作家们来说,尽管创作困难重重,但是西班牙战后戏剧中相当大的一部分剧作是在西班牙境外写就与上演的。谈到流亡戏剧时,不能忘记 20 年代就已经开始的戏剧革新,而且这种改革在第二共和国以及内战时期变得更加深入,这就是由著名演员马格丽塔·希古和里瓦斯·切里夫在舞台上传达给观众的巴列-因克兰、加西亚·洛尔卡的革新戏剧。在 1936 年巴列-因克兰、洛尔卡相继离开国内舞台以及内战结束前"27 年一代"的剧作家纷纷出走的情况下,

西班牙流亡戏剧按照下面四个方向发展：1）由巴列—因克兰、加西亚·洛尔卡开创的诗剧创作后继有人，在亚历杭德罗·卡索纳手中得到发扬光大。2）马克·奥普以及何塞·里卡多·莫拉雷斯具有存在主义倾向的某些戏剧。3）亚历杭德罗·卡索纳笔下的部分消遣娱乐性戏剧。4）马克·奥普笔下大量的、具有历史见证价值的现实主义戏剧。

在流亡作家中"27 年一代"的阿尔维蒂、萨利纳斯都曾撰写过戏剧，还有另外一些剧作家像阿尔托亚吉雷那样，从事与戏剧有些关联的电影工作。此外还有几个戏剧家，如莱昂·费利佩、何塞·本哈明、拉斐尔·迭斯特（1899—1981）和保利诺·马西普。

莱昂·费利佩、本哈明两个人的创作倾向是追求韵律铿锵的诗剧，如前者的《祸根》是一出再现希腊神话帕利斯故事的优美诗剧，后者则是涉及内战主题的《上帝的女儿》、《小游击队员》（1945）。至于拉斐尔·迭斯特和保利诺·马西普的创作倾向则是当时时兴的、具有讽刺韵味的现实主义戏剧。迭斯特剧作中涉及内战主题的戏剧有《美妙的新组画》，而马西普在流亡期间写的闹剧中以《制造奇迹的人》、讽刺行政官员的《提审人》较好。

亚历杭德罗·卡索纳（1903—1965）的原名叫亚历杭德罗·罗德里戈斯·阿尔瓦雷斯，出生在阿斯图里亚斯的奥维多省。曾在奥维多大学、穆尔西亚大学学习过哲学和文学，最后毕业于高等师范学院。曾经做过教师。

在第二共和国期间，他曾任人民剧院的负责人，并将古典戏剧家的作品加以改写搬上舞台。他的戏剧才能在战前就已经展现。他试图以反自然主义模式改革西班牙的戏剧。1933 年获得戏剧大奖的《搁浅的美人鱼》是一部将奇情异想的戏剧情节、含义深邃的象征手法和优美铿锵的语言十分和谐地糅和在一起的佳作。

1936 年他在剧坛上以《我们的那大恰》获得巨大的轰动效应，这与其说是来自文学成就不如说是出于政治原因。但是这部作品也标志着这位剧作家在戏剧创作上的转向，也就是说，与诗剧决裂，主题转向抨击弊端，如抨击所谓的革新派阵营。

卡索纳 1937 年就离开了西班牙。1941 年到阿根廷定居，他的大部分剧作是在阿根廷创作的。1945 年上演了《没有渔夫的小船》，这出从主题到结构上与《搁浅的美人鱼》以及后来的《魔鬼再次来临》都极为相近的

剧作,为卡索纳在阿根廷赢得声誉。

此后上演的其他诸多剧目中值得一提的有《阿尔克斯的女磨坊主》(1947,实为将19世纪著名小说家佩德罗·阿拉尔孔的小说《三角帽》改编搬上舞台),1944年上演的诗情画意的《晨曦夫人》被认为是卡索纳剧作中的佳品。在阿斯图里亚斯的一个偏僻村庄一农户为婚后不久便"溺水"而亡的安赫利卡悲痛欲绝时,佩雷格里娜忽然造访。佩雷格里娜(这个名字具有貌美的漫游姑娘的含义)——一个死神的象征经常到村里来"物色"她的狩猎对象,基本上是手到擒来,马到成功。如此善良貌美的女人到此借宿受到全家的热情接待,尤其是受到孩子们的爱戴。但这家见多识广的老祖父对她颇有戒心。在她与祖父的言谈话语里,常常影射她奉命而来的"工作任务",但又引而不发,话到嘴边留半句,从而充满神秘气息,牢牢地抓住观众的心。在她对付强悍骑手马丁·德·纳塞斯时,只有这一次,由于佩雷格里娜的疏忽——睡着了,她这双罪恶的捕获猎物之手未能如愿以偿,只能悻悻而别,但扬言不日还将返回。有一天马丁从河里救出一个自杀的女孩阿德拉并将她带回家里。开始时这个不幸的女孩遭到全家的白眼,因为大家依旧怀念着安赫利卡,但不久女孩以其人品赢得全家的欢喜,取代了大家心目中的安赫利卡,只有马丁对阿德拉冷若冰霜,从来没有以好脸相待。实际上马丁爱着阿德拉,但藏匿了真实的情感。因为马丁清楚地知道,安赫利卡并没有溺水而亡,而是在婚后的第三天夜里与情人幽会私奔了。为了维护家族和妻子的名声,马丁谎称安赫利卡被河水冲走、淹死。只要安赫利卡还活着,他与阿德拉的结合是不可能的。在圣胡安节的晚上,全村载歌载舞,沉浸在欢乐之中时,佩雷格里娜的再次出现引起老祖父的不安。但当她了解到思想苦闷的阿德拉的轻生念头和马丁对女孩的情愫后,这次她选中的狩猎对象不是阿德拉,而是私奔后又被情人遗弃的、回家请求宽恕的安赫利卡,佩雷格里娜诱导她跳河自杀。这个结局不仅继续维护了家族的名声,又解除了马丁的后顾之忧。与《晨曦夫人》在主题与结构上相类似的戏剧还有《带有七个阳台的房子》(1957)。他返回西班牙以后出版了演绎黄金世纪作家克维多形象的作品《脚踏金马镫的骑士》(1964)。

他总共撰写了二十二出正剧、五出闹剧,两出儿童剧和四部改编的戏剧。他的戏剧作品的特点是抒情性极强,充满奇异的幻想,以温情脉脉的活力赋予富有象征含义的、诗情画意的人物与剧情。卡索纳的剧作被译

为数种外国语言，甚至还有希伯来语。

葡萄牙文学 第二次世界大战爆发前不久，作为葡萄牙政府首脑的萨莫拉又兼任了国防部长和外交部长两个要职。大战中，葡萄牙奉行中立政策，直到美国参战后，当同盟国似乎已胜利在望的时候，葡萄牙才向盟国提供了亚速尔群岛的基地。整个大战期间，葡萄牙向交战双方提供原料，特别是大量出口钨，葡萄牙因此而大获其利。贸易顺差，国家财政状况大为好转，个体经济蓬勃发展。60年代葡萄牙为了镇压其非洲殖民地的独立运动，驻扎巨大兵力，军事行动耗费了国家大部分财政收入。反对进行非洲殖民战争的呼声成为反政府的主要话题。在葡萄牙长期进行独裁统治的萨莫拉忽然于1968年患脑溢血，被迫辞职，1970年逝世后，萨莫拉家族统治也发生分裂。广大人民群众对临时政府的反动政策日益不满，军队内部出现了"军队运动"组织。该组织于1974年4月25日发动政变成功，从而结束了1926年卡尔莫纳将军开创的第二共和国，并开始了第三共和国的统治。1976年经过普选，产生以社会党领袖苏亚雷斯为首的政府，试图推动"民主化进程"，国内秩序迅速恢复，但经济问题成堆，国内形势依然严峻。

葡萄牙战后在文学方面最具代表性的人物首推**阿古斯蒂娜·贝萨·路易斯**(1922—)。她出身名门世家。1948年处女作长篇小说《封闭的世界》问世，一举震动葡萄牙文坛。随后，又于1954年创作了长篇小说《女预言家》。这两部作品被认为是当代葡萄牙文学中最具有革新精神的范例。两部小说都取材于葡萄牙北部一个农村贵族世家的生活变化。作者对一系列旧贵族形象做了认真细致的心理和社会分析。作品的革新之处在于用崭新的思辨语言去表现浓郁的乡土氛围，从而开创了一种新巴罗克风格；在作品的时空结构上，作者采纳了普鲁斯特的技巧；在对人物和情节的分析上，她接受了柏格森的思想，坚持对每个人物都进行仔细的心理解剖，因为"没有一个人的灵魂是简单的"。她善于描写性格狂妄和固执的人物，因而书中的角色往往带有希腊悲剧中的神话含义；同时她还善于揭示人性中的盲目力量，因为她认为正是这一力量导致人类犯下各式各样的错误。随着时间的推移，阿古斯蒂娜·贝萨对人类激情的种种表现进行了更加深刻的思考，艺术创作手法更加成熟。1980年问世的长篇小说《修道院》重新捡起农村题材，揭示出母权制社会残留的影响对人性的压抑。1994年长篇小说《佛兰德协奏曲》问世，作家抓住了两种社会情绪

的冲突：一种情绪是无论社会上存在着多少丑恶，人们都无忧无虑的生活；另一种是抓住丑恶与之斗争。前者认为后者“狗拿耗子”；后者认为前者“醉生梦死”。而生活在丑恶中的人则“坐山观虎斗”。这部长篇小说如同前几部作品一样，读者从中找不到一条贯彻始终的主线，因为每个人物就是一个个时间和空间的载体，他们本身的行动就把过去、现在和将来交叉起来，形成一种“存在”的力量，即人物的真实性所具有的力量。阿古斯蒂娜还认为，现实之外别无他物，超验的东西是没有的，有的只是无尽头的永恒。作者其他重要作品还有长篇小说《不可救药的人们》(1956)、《惊吓》(1958)、三部曲《人际关系》(1964—1966)、《穷人的〈圣经〉》(1967—1970)、《幸福的人们》(1975)。“4·25”革命发生以后，阿古斯蒂娜专门创作了记录这一重大事件的文学作品《克鲁萨多记事》和《怒潮》。从中可以看出她有着强烈的社会责任感和使命感。从文学流派的角度说，阿古斯蒂娜·贝萨不属于任何流派，既不接受新现实主义，也不接受存在主义，而是独树一帜。

若热·德·塞纳(1919—1978)在大学时攻读土木建筑，同时开始诗歌创作。1942年，他的第一本诗集《迫害》问世，表现了诗人极强的个性。一方面他大胆地肢解了逻辑和句法，追求超现实主义提倡的梦幻和潜意识，另一方面又固执地企图通过理性达到理性之外不可言喻的境界。1946年，他在诗集《地上的冠冕》中展现了另外一个很有特征的侧面：通过充满痛苦的形象或者腐烂的垃圾强烈谴责人类的恶劣处境。1950年、1955年和1958年，他先后发表了《点金石》、《无可置疑》和《忠实》，这三部诗集逐渐把他内心的矛盾一一揭示出来：既要讽刺现实、从而走现实主义之路，又要通过不断地否定去追求抽象的、不可言喻的境界，即超现实主义提倡的梦幻；与此同时，他还特别偏爱某些传统的艺术风格，如意大利的彼特拉克和西班牙的贡戈拉的风格。有人认为，在20世纪的葡萄牙诗坛上，塞纳是唯一一位“通过感觉进行思考”的诗人，他粉碎了浪漫主义无冲突的世界的梦幻；他把历史和个人的经验加以概括、思考、论证并且公诸于众。60年代以后，他还在《变形》(1963)和《音乐艺术》(1968)两部作品中阐述了他独具慧眼的美学思想。此外，他还创作了不少小说，如：《魔鬼的游记》(1960)、《魔鬼新游记》(1966)和《大将军们》(1976)。同时，他在巴西和美国的大学里教授文学并撰写了大量文学评论文章。

索非娅·德·梅洛·布雷内尔·安德雷森(1919—　)于1944年出版第

一部诗集，表现女诗人与自己的住宅、花园、和风、月夜等景物之间的交流关系，借助这一系列艺术形象，作者营造了一个优美、明快的诗歌世界。巧妙地掌握和谐与平衡使得她的作品有着很强的凝聚力。1947年第二部诗集《海洋日》问世，表现了她对多神教的崇拜和古典人物的追忆，其原因是“形象已经倒下”、“景物的根源也被切断”、“恐惧扰乱了花园的宁静”，因此转向了对多神的崇拜，因为那里可以有聚有散，更因为现在是最黑暗的时代，此时此刻“纯洁”与“肮脏”对舞。此后她的诗集《珊瑚》(1950)、《分裂的时代》(1954)和《新海》(1958)等都不遗余力地贯彻这一创作方针。诗集《事物的名称》集中表现时间和空间造成的“离别”具有强烈的感染力和震撼力；女诗人用自己的亲身体会证明这一残酷现实，同时又用讽刺的口吻赞美这一“离别”的情绪。诗集《二重唱》(1972)、《航行》(1983)和《群岛》通过葡萄牙和地中海国家的一系列古代人物表现了作者对上帝的敬畏和伟人们的丰功伟绩。索菲娅还创作过许多短篇小说。

埃乌热尼奥·德·安德拉德(1923—　)于1948年发表处女作《手和水果》，赞美地上的天堂，这源于作者的亲身感受，望着肥沃土地上的作物和累累硕果、湍急的河水、浩瀚的海洋、清新的空气、灿烂的星空、春天的和风、夏日的黄昏、秋季的蓝天……，诗人浮想联翩，感到这就是构成神话的内在因素：用我们的双手可以创造美好的人间。综观安德拉德的诗歌创作，可以发现他很好地继承了西班牙“27年一代”诗人们的优良传统，即：扎根本土、为现实作证、参与社会斗争、强调艺术个性。同时，他又吸收了超现实主义的思想，追求“纯精神的自动反应”。他又从葡萄牙民间口语中吸收营养，认真提炼民谣中的精华，特别是其中强烈的音乐感。葡萄牙文学评论界认为，他的诗歌纯美异常，令人叹为观止，因为他善于熔百家所长为一炉，所以创造了完美的旋律。阅读他的作品，令人感到宛如飞鸟翱翔、置身在蔚蓝的天空上。50、60年代的主要作品有：《没有金钱的情侣》(1950)、《明天见》(1956)、《白天的心脏》(1958)、《奥斯迪那托·里戈莱》(1964)等。70年代，他的诗歌创作进入徘徊阶段。80年代至今，他的作品又恢复了高峰时期的活力和优美的艺术风格，依然是许多葡萄牙青年诗人追随的榜样。

从整体上说50年代葡萄牙文学是处于新现实主义和存在主义交汇之处。以诗歌创作为例，1950年至1954年发行的诗刊杂志《圆棋子》共出版20期，它高举萨特和加缪的存在主义大旗与社会现实主义对抗。其

代表人物有科多·韦亚纳、费雷伊拉、波特里奥等人。

安东尼奥·曼努埃尔·科多·韦亚纳(1923—)于1948年发表长诗《抒情的鸵鸟》,表现了对社会和文学的怀疑态度,凸现了诗人内心的空虚和疲倦的感觉。从艺术手法上说,他依然坚持传统的押韵方法,为的是"保持诗歌的纯洁性"。他是40年代兴起的新现实主义诗歌的先驱者之一,其作品对于一代诗人的艺术修养起到了特殊的作用。其重要作品有《寂静时刻》(1949)、《心与剑》(1953)、《太阳黑子》(1959)、《秘密报告》(1963)、《令人绝望的监视》(1968)、《精疲力竭的祖国》(1971)、《国内飞行》(1978)、《一次,一次》(1948—1983年诗歌全集)。此外,还写下大量散文和儿童文学作品。

大卫·摩拉·费雷伊拉(1927—)诗人、小说家和文学评论家。大学期间攻读拉丁语系语言学。曾任古本江基金会流动图书馆服务部主任、《文学·对话》杂志主编,在里斯本大学文学系任教。在文学创作方面,他涉猎极广,善于创造性地吸收欧洲重要作家和作品提供的营养。他本人说:"欧洲对我来说首先意味着母亲般的保护(就历史和地理角度而言);与此同时,欧洲又是一位不复存在的母亲,是一位总是拖延婚期的未婚妻。"这里的"未婚妻"指的是欧洲文学思潮的任性和多变。在他的作品中可以感觉到欧洲文学名家的影响。但是从他早期的作品可以看出,他绝对不盲从任何一家,而是进行开创性的实验。他的作品常常表现这样一种矛盾的情绪:一方面是唐璜式的初恋激情;另一方面是对世界末日的忧虑。1959年他的第一部短篇小说集《地上的海鸥》问世,出色地塑造了几个妇女形象。第二部短篇小说集《情人们》于1968年出版,叙述几对恋人对爱情的体验,由于故事动人,又剪裁得十分得体,问世后很受读者欢迎。其他重要的作品还有《影子和身体之间》(1980)、《发光的肉体》(1987)、《床上音乐》(1994)等。小说有《夏日风暴》(1954)、《四季》(1980)、《幸福的爱情》(1986,获得葡萄牙作家协会颁发的小说大奖)等。散文有《当代20位诗人》(1960)、《文学暴动》(1962)、《论批评和文学史》(1969)、《关于人》(1976)、《葡萄牙语作家研究》(1989)等。

费尔南达·波特里奥(1926—)是一位女诗人和小说家。先后在科英布拉和里斯本读书。大学期间攻读古典语言学。翻译过但丁、斯丹达尔和波德莱尔的作品。参加过发起葡萄牙作家协会的工作。曾为许多报纸和杂志撰稿,其中就有《圆棋子》和《圣杯》。1951年出版第一部诗集

《抒情的坐标》,主要表现激情破灭后的冷酷以及一种"疲倦和空虚的感觉",是聚集在《圆棋子》杂志周围的诗人们特别推崇的作品。嗣后转入小说创作,主要作品有《七个段落之谜》(1956)、《私人日历》(1958)、《母猫和寓言》(1960)、《没有音乐的土地》(1969)、《夜里我梦见了布鲁埃尔》(1987,获得国际文学评论协会葡萄牙中心颁发的文学批评奖)、《戏剧性地穿上了黑礼服》(1994,获得国际笔会小说奖)。这些作品总是摇摆在这样两个极端之间:为生存而感到绝望和给真实的日常生活以评价。文学评论界认为,作者常常用冷嘲热讽挖苦这一矛盾心理,既反映了她对社会现实的不满,也说明了她本人的内心苦闷,其作品的意义在于深刻地表现了社会转型期造成的传统价值观的解体在人们愿望上的反映。

新现实主义文学的发展对前葡属殖民地国家和地区,如巴西、佛得角、澳门等产生了积极的影响。到了50年代末,这一流派与存在主义汇合在一起,出现了一位转折时期的代表人物——**乌尔巴诺·塔瓦雷斯·罗德里格斯**(1923—)。他青年时期,在里斯本大学攻读语言学。1949年到1955年先后在法国三所大学讲授葡萄牙语。1957年到1959年,在里斯本大学文学系任教。嗣后,因政治原因被迫辞职。直到1975年4月25日革命胜利后才返回学校。从50年代末起,他遵循存在主义的思想陆续创作了大量的短篇、中篇和长篇小说。此外,他还写下许多散文、评论、记事和游记。作品的内容大体上可以分为三个方面:对童年的回忆,青年时在国外的体验和在首都里斯本的生活。主要作品有长篇小说《太阳的私生子》(1959)、《解体》(1974)、《热浪》(1986)、《香堇菜与黑夜》(1991)、《漂流》(1993)。

继新现实主义与存在主义汇合之后,不断地又派生出许多新的流派,这个阶段的葡萄牙文学逐渐走向多元发展态势,如与现实主义对抗、主张精神上要"皈依上帝"、艺术上要用"话语"建造可供上帝和天使居住的天堂的"玄学派";再如主张"介人社会"、密切注视社会矛盾的变化、为社会民主化而斗争的"人民社会现实主义",但是,无论前者还是后者,都不是阵营稳定、界线分明的,一个作家的具体表现常常是多变、多样的。

路易斯·韦卡·雷道(1915—1987)是"人民社会现实主义"的代表人物,以为民主而战的坚定性闻名于葡萄牙文坛。主要作品有《石头的夜晚》(1955)、《石头组诗》(1964)、《走和看》(1976)、《长路短行》(1985)等。这些作品反映了作者在独裁政权的监狱中以及流放巴西(1967—1976)的

经历。他的狱中诗作因其直率和纯真的感情而极富感染力;诗人的坚强性格和反抗精神在广大读者中很有影响。

埃希托·贡萨韦斯(1922—　)青年时期在波尔图大学攻读工程技术。曾经在一系列文化协会担任领导工作,如葡萄牙作家协会、波尔图记者协会、波尔图实验话剧社。50 年代,他创办和领导了《蛇》(1951)、《树》(1952)和《封锁的消息》(1957)三种杂志。1950 年开始发表诗歌《献给岛上同志的诗》;1952 年发表《可能越狱》;1957 年发表《失望的流浪汉》;尤其是 1958 年发表的《伴随你的面孔旅行》,突出表现了诗人这样的意图:通过幽默和理性的表达,把超现实主义的思想原则与生或死的现实选择、特别是与城市中的严酷现实结合起来,同时他也谴责社会生活中的荒谬现象。《寂静的档案室》(1963)证明诗人已经把这一创作倾向发展到了一个新高度——讽刺与抒情相结合。1970 年,他在《稻草里的火柴》中通过自己参加反独裁统治斗争的经历讲述了思想上的变化。1975 年发表的《森林之光》既有对"4.25"革命事件的目击记录,更有作者自己的思想分析,整个组诗节奏明快,充满激情。他是 60、70 年代新现实主义走向成熟时期的代表人物。

卡斯米洛·德·布里托(1938—　)1958 年发表处女作《不完美的孤独》,歌颂他长久以来迷恋的东西(如风化岩石、海滩风光、沙土、贝壳等),同时抒发了他对社会民主化的渴望。从 1961 年到 1981 年出版的十部诗集中可以看到布里托在艺术形式上极力追求多样化,如《电报》(1961)在努力营造有规则的结构,而《迷宫》则最大限度地夸张错乱对意境的重要性。他在艺术上的花样翻新一直影响着葡萄牙诗坛。70 年代末,他把注意力转向了长篇小说的创作。《模仿快感》(1977)反映了他对性爱的思考,揭示了孤独和社会偏见对人性、特别是对性欲的压抑,出版后在读者中引起强烈反响。《敏感的祖国》(1983)表现了作者的民主主义思想和爱国热情。与此同时,这些作品还反映了作者在哲学上的多元倾向:无论是东方的禅宗还是西方的虚无主义,无论是神秘主义还是反神学的实证主义,他都有所涉猎。作者对科学领域也有浓厚兴趣,如地球物理、宇宙学、生物学、性医学等。

若泽·萨拉马戈(1922—　)出生在农村,后到里斯本求学。1940 年开始在一家医院的机械加工车间工作,两年后转到管理部门。1959 年开始在一家出版社工作。萨拉马戈没有上过大学,但是酷爱读书,涉猎甚

广，尤其喜爱文学，1947 年发表第一篇小说《罪孽之地》。60、70 年代主要从事诗歌、散文和戏剧创作，例如：诗集《可能的诗歌》(1966)、《或许是欢乐》(1970)；散文《旅行者的行李》(1973)、《里斯本日报曾这样认为》(1910)、《札记》(1976)；剧本《夜晚》。从 1980 年起，萨拉马戈开始进行长篇小说创作。第一部长篇小说《从地上站起来》叙述葡萄牙阿连特如地区的一场农业危机与革命，其中着重描写了农民所受的痛苦、压迫和贫穷的生活以及对土地的眷恋、劳动中所表现的智慧和激情。该书问世后，获得两项文学奖。第二部长篇小说《修道院记事》于 1982 年出版，作品由两个故事组成：一个是国王动用五万名工匠、花费十年的时间、以牺牲 1383 条人命为代价，建造一所长 250 米、宽 220 米、设有 4500 扇门窗、安装 114 口大钟的修道院的故事；另一个是洛伦索神甫在一对恋人(士兵巴尔塔萨尔和农村姑娘布里蒙达)的帮助下发明和制造"大鸟"的故事。书中描写了两种"意志"：国王凭借权力建造修道院的"意志"和神甫运用智慧和民众的支持实现发明"大鸟"的"意志"。前者是滥施淫威，劳民伤财，制造迷信和个人崇拜；后者发挥聪明才智，创造新事物。修道院和"大鸟"的象征意义是针锋相对的：一方面是批判独裁专制和对真理、权力的垄断；另一方面是歌颂人类的创造精神和纯洁的爱情。小说出版后获得评论界的好评，1982 年荣获葡萄牙笔会奖和里斯本市文学奖。萨拉马戈的另一部轰动文学界的长篇小说是《失明症漫记》(1995)，讲述了一个令人不安的故事：葡萄牙某地突然发生一种奇怪的流行病，它让人们迅速地失明。尽管这种时疫很快就消失了，可是留下的后遗症却是非常可怕的，所有的人类文明财富也都变成了废墟。1996 年 1 月巴西总统卡尔多佐授予萨拉马戈一项巴西最高文学奖——为纪念葡萄牙大诗人卡蒙斯而命名的卡蒙斯奖。萨拉马戈其他的重要作品还有：《里卡多·雷伊斯死亡之年》(1984，获葡萄牙笔会奖、意大利卡维尔奖、英国独立报奖)、《耶稣基督眼中的福音书》(1992，获葡萄牙作家协会大奖)、剧本《以上帝的名义》(1993，获葡萄牙作家协会和文化部戏剧大奖。)1998 年他因为"以极具想像、怜悯和讽刺的寓言，从不间断地让我们再一次体会令人困惑的现实"荣获该年度的诺贝尔文学奖。

第八节　意大利文学

20世纪下半叶意大利社会经历了医治战争创伤的重建时期、工业化过程和所谓“后工业化”三个阶段，文学也相应地在各个不同时期展现了不同的风姿，以40年代末至60年代先后出现了新现实主义、工业题材文学、新先锋派这样一些重要的文学流派，70年代之后不再形成统一的文学运动，呈多元化格局。

1943年世界反法西斯战争迎来历史性转折，7月美、英、加盟军在西西里登陆，迫使意大利倒戈相向。国王于7月25日逮捕墨索里尼，9月3日同盟军签订投降书，10月13日对德国宣战。人民群众在法西斯统治下积压了20年的怒火爆发出来，抵抗运动风起云涌，以排山倒海之势，迅速扭转乾坤。抵抗运动也震撼了沉闷的文坛，原来在高压之下明哲保身的文学艺术家们走出书斋，同人民一起投身火热的斗争。首先，一些电影工作者拍出一批以抵抗运动为题材的影片，如《罗马，不设防的城市》(1944—1945)、《太阳刚刚升起》(1945—1946)等，他们把自己的作品称为新现实主义影片；稍后，大批类似的文学作品问世，如《基督不到的地方》(1945)、《苦难情侣》(1947)、《安妮丝之死》(1949)等，于是新现实主义这一名词就随着这些影片和作品的成就在国内外流行起来。

新现实主义文学从诞生到衰落，前后持续10余年，一度成为意大利的文学主流。早期的新现实主义作家都亲身参加过抵抗运动，从正面描写反法西斯斗争和南方农民与地主之间的冲突，通过游击队员、夺取土地的“暴动者”的生活、劳动和斗争，揭示他们优秀的精神品质，作品充满浓厚的生活气息和民主精神。战后意大利进行艰苦的经济恢复，绝大部分作家从50年代起把笔锋转向描绘劳动人民平凡、辛酸的日常生活，暴露社会的阴暗面。这样便产生了有名的影片《偷自行车的人》、《警察与小偷》、长篇小说《灭亡》(1954)、特写集《南方的农民》(1954)、短篇小说集《海水洗不净那波里》(1953)等。这些作品集中反映战后意大利社会存在的贫穷、饥馑、失业和不平等现象，表现出对小人物的深切同情。人道主义是基本思想特征，新现实主义只是继承了19世纪欧洲批判现实主义文学的传统和19世纪末意大利真实主义文学的特点，并没有超越它们。它

的“新”的涵义是摈弃20至30年代在意大利占上风的法西斯反动文学和浮华文风，“重新”回到现实主义道路上来。

意大利在医治好大战的创伤之后，于50年代末出现所谓“经济奇迹”，主要特征是工业迅速发展。经过十几年努力，一个工业化社会逐步形成。工业的发展使工人阶级的队伍日益壮大发展，现代化生产方式增加了劳动强度与紧张性，迫使工人承担更重的体力与精神负荷，高速度的生产带来快节奏的生活方式，将人们的适应力逼到极限。工人创造的剩余价值超过以往任何时期，但得到的好处甚微，与资本家的冲突日益加剧，60年代是工人运动高涨的时代，罢工浪潮此起彼伏，不时和激进的学生运动互相呼应，互相支持。文学创作开始揭露现代工业文明的残酷本质。作品分为两种不同的类型。其一是以传统的写实方法直接描写工厂生活，其二是在表现形式上进行各种花样翻新的实验，试图以与传统文学完全不同的新语言表现人在工业社会里处境与心态。前者称为工业题材文学，后者称为新先锋派文学。

工业题材文学描写现代工人阶级的劳动、生活状况和工会活动，既反映资本主义社会劳动者被异化的现象，也反映了工人阶级的反抗和斗争。与过去农业文明社会的文学相比，工业题材作品代表文学在内容上的变革，是现实主义文学中一股激进的支流，后来有一些作品的描写对象有所扩大，出现了以厂主、职员为主人公的作品，生活素材仍旧来自工厂，现实主义宗旨不变。乔万尼·斯特托利(1923—　)的系列短篇小说《米兰的秘密》(1954—1962)是工业题材文学的先声。奥蒂耶利、比安恰尔迪、沃尔波尼是写工业题材文学的优秀作家。

新先锋派是一种标榜与传统文学决裂、力图通过改变艺术技巧来反映发达的资本主义社会新面貌的文学，在一定程度上是20年代先锋派文学的回潮，代表文学在形式上的变革。诗人桑圭内蒂的诗集《迷宫》(1956)的出版以及他本人对诗集的评介在杂志《维利》上发表是新先锋派诞生的标志。从1960年起新先锋派形成一些活动小组，出版自己的作品。1963年春新先锋派作家聚集巴勒莫市召开第一次大会，结成“六三社”。60年代，新先锋派大量的形式主义的试验几乎统治着文学园地。新先锋派企图通过语言上的对抗实现其对资本主义社会虚伪价值体系和思想体系的否定。但是他们否定一切的作法，将语言功能缩减到几乎不能交流和无语义的程度，没有产生出特别有意义的小说、诗歌作品。不过

他们从理论上提出的一些主张,启发人们对传统文学进行反思,探索新的道路,具有开拓意义。

1964年意大利经济发生危机,标志着战后“经济奇迹”的结束,1974年至1975年的危机极为严重,成为由快速发展走向“停滞膨胀”的转折点。1980年春天又爆发了持续三年多的经济危机。为了遏制危机的深化,意大利对经济结构进行调整,率先开发新技术,将经济基础从重工业向“科研——高技术工业——先进服务一体化”转变,使第三产业在国内总产值当中的比例超过55%,具有了“后工业社会”的某些特征。1987年以后,经济状况有所改善,但是高失业率、高财政赤字依然困扰着意大利。

长期的经济危机激化阶级矛盾,造成社会动荡不安,70年代恐怖组织活动猖獗,暴力事件层出不穷,连政府总理莫罗在1978年3月至5月也遭到绑架和杀害。统治阶级内部的矛盾加剧,党派斗争激烈,政府更迭频繁。因此描写政治危机和社会问题的文学作品在70年代较为突出。1978年以后,天主教民主党失去在政府中的核心地位,几大政党轮番上台执政,推行不同的改良方针。在80、90年代,生活在高科技社会里的人们,生活福利待遇有所改善,视野开阔,信息灵通,因此广大群众参与社会生活的意识变得更强,普遍关心社会各方面的问题,如妇女处境、环境保护、裁军与和平、新宗教等。话题广泛的社会舆论为文学创作提供了多样化的题材。

意大利文学的概貌在本世纪的最后30年里发生改观。1968年的学生运动在文学艺术上的积极作用,是其政治与社会主张,给了脱离现实的新先锋派致命的一击,使它从此一蹶不振,同时起了振兴现实主义传统的作用。这对于70、80年代的文学发展是一个有利的形势。由于新先锋派对传统的破坏和它自身的被否定,作家得以摆脱流行模式,可以比较广泛地进行选择,比较自由地创新。因此,各种不同水平、不同方向的作家相继奉献出自己的作品。这些作品既无共同来源,也不代表共同的前景;有值得重视的个别现象,有重要的作品,但没有形成明显的流派,这一文学现象形成异彩纷呈的局面。具体地说,现实主义原则得到恢复和发展,实验主义在继续实行,独辟蹊径的作品时时出现,消费小说也在泛滥,全景图是斑斓驳杂的。老作家莫拉维亚的“论述性”新小说,夏侠的侦探推理式小说,卡尔维诺的寓言式小说,埃科的仿历史小说,福的政治喜剧各自具有一定的代表意义。

卡尔洛·莱维(1902—1975)出生于都灵,毕业于医科大学,行医不久即改行从事绘画,供职于埃依纳乌迪出版社。他积极投身于反法西斯的地下斗争,参加过"自由党"组织,创办进步刊物《正义与自由》,因而几度被捕。1935 年至 1937 年他被流放到南方偏僻的山区路卡尼亚,1939 年被迫流亡法国,1942 年回国,1943 年再次入狱。获释后他被推选为民族解放委员会委员,参加抵抗运动的领导工作。全国解放后,莱维先后任佛罗伦萨《人民国家日报》、罗马《自由意大利报》的主编。1963 年他作为意大利共产党的代表当选为参议院议员。

莱维作为一名政治活动家和新闻工作者,擅长以敏锐的眼光及时报导各种社会问题,贫困落后的南方是他关注的焦点,而特写是他得心应手、运用自如的文学体裁。他的作品既有政治家的理性剖析,又有画家精细的白描,融深刻性与形象性于一体,风格独特,行文简洁,语言自然而纯净。

《基督不到的地方》(1945)是莱维的成名作,写成于 1943 年被关押的牢狱中。他"在记忆里重游"30 年代的流放地路卡尼亚,以沉痛的心情描绘那里长期被饥馑、瘟疫、灾荒、悲哀和死亡的阴影所笼罩的惨烈状况,恶劣的自然环境与统治者的横征暴敛使农民处于赤贫而绝望的境地。在这里时间停滞了,历史凝固了,与外面的文明和进步相隔绝。"基督不到的地方"是被历史遗忘的角落。莱维尖锐地指出,意大利资本主义发展在南北方极端不平衡,造成两极分化的恶果,而法西斯统治使"南方问题"进一步恶化。文章夹叙夹议,真实性、抒情性、政论性兼备。这部长篇特写是新现实主义文学早期代表作之一。

《钟》(1950)是一部带有巴罗克艺术特征的小说,以大量象征和比喻的手法,描写 1946 年罗马社会的种种腐败现象,表达了作家对战后危机四伏的社会现实的失望。《铁证如山》(1955)由三篇特写组成,记叙作家三次去西西里岛旅行的见闻,展现硫磺矿工和农民被压迫和被剥削的贫穷困苦的生活,揭露黑手党猖獗的犯罪活动。《蜜流干了》(1964)描写撒丁岛牧民的艰苦处境,他们深受自然灾害的肆虐,又遭到强盗土匪的骚扰。作家对下层劳动人民的悲惨命运一贯予以深切的同情,对他们朴实的自尊和高尚的人格加以由衷的赞美。莱维的其他作品还有:政论文集《惧怕自由》(1946)、旅行苏联的游记《未来有一颗古老的心》(1956)、旅行德国的游记《椴树之双夜》(1959)。

瓦斯科·普拉托利尼(1913—1991)出生于佛罗伦萨一个工人家庭,九岁就开始在杂货铺里当学徒,只念过四年小学,完全靠自学成材。他早年当过印刷工人,餐厅侍者,推销员。1937年他开始在《文学》杂志任编辑,1938年与人合作创办诗刊《校场》。1943年参加抵抗运动。第二次世界大战结束后他赴米兰,在《米兰晚报》当记者。1951年定居罗马,在教育部供职。

普拉托利尼一生共创作12部中、长篇小说,如《绿色的地毯》(1941)、《马戛志尼大街》(1942)、《街区》(1944)、《家庭纪事》(1947)、《苦难情侣》(1947)、《当代英雄》(1949)、《永恒的理性》(1963)、《幼稚病》(1976)等。这些作品均以故乡佛罗伦萨的中下层社会为背景,描写普通劳动者的命运。他热爱故土,熟悉那里的市井生活,作品写得文情并茂,亲切感人。小说具有浓郁的生活气息和强烈的地方特色,是佛罗伦萨乡土文学中的精品。早期的《绿色的地毯》、《马戛志尼大街》、《家庭纪事》都是具有浓重抒情意味的自传体小说。第一部长篇小说《街区》描写佛罗伦萨工人住宅区圣克洛切街道上四位青年的不同命运,赞颂友谊、爱情和团结互助精神。小说以街区人民与法西斯匪徒的街垒战结尾。《当代英雄》的主角是一个反面人物。法西斯分子桑德里诺出卖朋友,背叛爱人,是一个十恶不赦的卑鄙之徒,却没有受到任何惩罚。他集中代表了战后意大利社会的弊病,通过这个坏人当道的故事作家揭露了社会阴暗面。《永恒的理性》以知识分子布鲁诺·圣蒂尼的自述,描写意大利1940年至1960年间的社会变迁,说明纯粹的理性判断难以把握变化不定的现实,知识分子应当力戒思想幼稚病,作品反映了作家的内心自省。《幼稚病》是一部描写在美国的意大利侨民生活的作品,反映新、旧大陆两种文化的冲突和新老侨民两代人之间的隔阂。

《苦难情侣》是普拉托利尼的成名作,也是新现实主义文学的名著。小说通过1925年佛罗伦萨一条小街上几对几经聚散离合的情侣的故事,展现意大利从第一次世界大战结束后至法西斯反动统治确立这一特殊历史时期的政治风云变幻,将个人情感发展线索与民族生死存亡的命运大搏斗紧密交织在一起,以广阔的画面描写青年一代在灾难深重的岁月里艰苦的生活与英勇的反法西斯斗争。这条小街是整个意大利的缩影。作品表达了人民必胜、正义必胜的坚强信念,热情地讴歌了以共产党员科拉多铁匠为首的反法西斯英雄群体,是一部宏伟的英雄史诗。

由《麦泰洛》(1955)、《奢华》(1960)、《讥讽与嘲弄》(1966)组成《意大利历史》三部曲,犹如巨型历史画卷,真实地再现了19世纪末至20世纪60年代意大利的社会发展过程。第一部作品通过泥瓦匠麦泰洛在政治上的成长经历反映19世纪末至20世纪初的意大利工人运动;第二部作品描写一次大战结束至法西斯专政时期资产阶级的腐朽堕落生活和知识分子的精神危机;第三部作品以一个从信仰法西斯主义转变为信仰共产主义的知识分子的日记形式,回顾1935年至1945年意大利社会的剧烈变化,用讥讽与嘲弄的口吻对个人表现进行自白与自责,代表了一代人的经历与体验。三部曲中以第一部《麦泰洛》最为优秀,成功地塑造了一个思想成熟、政治觉悟高的工人阶级代表人物,真实地描写了早期工人运动可歌可泣的悲壮历程。丰满的人物形象与广阔的历史背景的有机结合,突破了新现实主义文学新闻报道式的故事平面化与人物简单化的倾向,具有历史的纵深感,人物性格具有立体感。三部曲通过对工人阶级、资产阶级和知识分子阶层的描写,力图全方位地描写社会,形成对历史的整体鸟瞰图,是普拉托利尼现实主义文学创作的高峰。

普里莫·莱维(1919—)是一位医生,因是犹太人,受尽法西斯排犹政策的迫害。1943年他参加抵抗运动游击队,不久后在法西斯匪帮的扫荡中被捕,投入意大利北部一个集中营,1944年转移至波兰奥斯维辛集中营,历经折磨,侥幸熬到1945年苏联红军来到的那一天。莱维根据这一段亲身经历写出第一部长篇小说《既然这是一个人》(1947)。这是一部日记体的纪实性小说,内容真实而准确,不仅记叙了犹太难民在肉体上遭受的摧残,而且详细描写了纳粹分子对他们的精神和道德进行的践踏和毁灭,是对法西斯罪行的一份有力的起诉书。作品的文字冷峻而且具有穿透力,不刻意追求刺激性描写,不使用夸张的语言和矫饰的修辞手法,却将集中营里惨无人道的野蛮、恐怖的黑暗现实以原生态再现,极具震撼心灵的冲击力。小说对犹太难民的刻画也十分真切感人,他们在被纳粹虐待折磨得失去了人的风貌的情形下,依然顽强地争取生存,具有坚韧不拔的求生意志。小说没有渲染死亡的恐惧,而是赞颂生命的伟大,嘲笑暴力的荒谬,维护人类理性的尊严。这部作品是意大利新现实主义文学中的杰作,也是世界反法西斯文学的经典。

《停战期间》(1963)是上一部作品的续集,描写主人公回家后的生活以及缓慢的心理恢复过程,再一次表现出作家严谨的写实风格。《自然的

故事》(1966)和《形式缺陷》(1971)是科幻故事集,以讽刺性的荒诞描写对现代资本主义社会进行抨击。《定时习惯》(1975)、《星球上的钥匙》(1979)、《寻根》是三部带自传性的短篇集。

贝培·费诺利奥(1922—1963)生长于意大利北方阿尔巴小城,后入都灵大学文学系学习,第二次世界大战期间中断学业,参加了反法西斯游击队,战后曾在一家酿酒厂工作,1963年病逝于都灵。

短篇小说集《阿尔巴城的23天》(1952)是他的成名作,描写游击队占据的阿尔巴城在法西斯的围攻之下失陷的经过,真实地记述1944年10月10日至11月2日发生的历史事件,新闻报导式的文风,极具新现实主义文学特色。第一部长篇小说《灭亡》(1954)是新现实主义文学中有影响的代表作,描写阿尔巴农村劳动人民的处境。长工、佃农在封建势力的盘剥和资本主义新势力的压迫之下,走投无路,诉诸暴力,然而阶级矛盾无法解决,冲突不断。作品继承了19世纪真实主义文学的传统,着力描述乡村文明的解体,农民在经济上与精神上承受沉重负荷,注定将成为工业文明的牺牲品而走向灭亡。作品准确生动地描写这一不可逆转的历史趋势,作品被认为是意大利20世纪小说中的佳作。第二部长篇小说《美丽的春天》(1959)记述1943年末法西斯政权崩溃前夜的社会危机,表达了青年一代对现实的强烈不满以及他们对即将到来的胜利的向往。短篇小说集《激战的一天》(1963)描写游击队抗击法西斯军队的斗争,其中包括对游击队员之间的友谊、爱情的描绘,深入地刻画他们在艰苦复杂环境中丰富的内心世界。费诺利奥的创作在他去世之后日益引起评论界的重视,因此一些遗作陆续得以出版,如长篇小说《游击队员约尼》(1968)、短篇集《游击队员的故事》(1976)。

《游击队员约尼》是一部描写游击战争的杰出作品,对一场场战斗有着精彩的描摹,将交战双方力量悬殊的残酷较量描绘得淋漓酣畅,浓墨重彩地描绘游击队员为正义事业慷慨捐躯的悲壮场面。在描写游击队员的所有作品中,费诺利奥从不刻意塑造高大完美的英雄,而是通过对众多平凡小人物的刻画,说明群众创造历史的真谛。

费诺利奥的语言通俗流畅,明快简洁,方言、俚语的引用恰当自然,充分体现了新现实主义文学语言大众化的特点。

奥蒂耶洛·奥蒂耶利(1924—)是以擅长描写工业化社会里人的异化主题而著称的小说家。他起初用写实的方法直接描写工厂里的生活,

代表作品是《紧迫的时间》(1957)和《冲锋陷阵的多纳鲁马》(1959)。前者描写北方大城市米兰郊外一家中型工厂里的罢工斗争,主人公是一位技术员,他起初对老板恶劣的家长式作风忍气吞声,唯命是从,后来在工人的影响之下,逐渐认清老板唯利是图的本质,与工人站在一起进行抵制。他们举行罢工,要求改善工作条件和提高劳动报酬。后者讲述南方城市那波里郊区一家新建的现代化程度极高的电器工厂招工的故事。自动化的工厂只需要几百名工人,而前来报名的达四千余人。厂主采用心理测试法挑选高素质工人,激怒了广大失业者。他们围攻工厂,袭击厂方人员,进行暴力反抗。被选中的工人进厂不久,提出修改劳资合同和提高工资待遇的要求,并以罢工相威胁。厂主在内外交困的形势下,求助于警察的弹压。通过这两部小说可以看出,意大利从北到南,无论是在传统的工业发达地区还是在新兴的工业区,工人运动如火如荼。小说如实地反映出时代特色。第二部小说的主人公是对工人进行测试的心理医生,他以日记形式记下耳闻目睹的事实。这两部小说还详尽地描写了现代化生产方式使工人的身体和心灵遭受的残酷摧残,是早期"工业题材文学"中的佳作。

奥蒂耶利后来对小说的形式进行新的探索。他或者采用日记体裁如《哥特线条》(1963),或者采用诗歌体裁《短尾巴》(1978),或者采用对话方式如《谁之过错?》(1979)。这些作品不仅描述了事件经过和人物的心理状态,而且发表了关于社会学、哲学和文学的各种见解,实际上是一种笔记小说。但他所有不同形式的小说始终围绕着异化的主题展开,表现了现代人的种种焦虑和危机感。其他作品还有:小说《日常的非现实》(1966)、《思想历程》(1971)、《精神集中营》(1972)。

保罗·沃尔波尼(1924—)是意大利"工业题材文学"的主将。他出生于北方乌尔比诺古城,1943年投身民族解放阵线,参加过反法西斯的游击战争。1947年他从乌尔比诺大学法律系毕业后,先后在"好利获得"、"菲亚特"这样的大企业做行政管理工作多年,熟悉工业界情况。他从社会学角度对企业内部的人员状况和人际关系进行调查研究,成为对工业社会问题有学术权威的发言人。1983年他被选为参议员。

沃尔波尼在发表了几部诗集《绿蜥蜴》(1947)、《古老的钱币》(1955)、《亚平宁山之门》(1960)之后转入"工业题材"的小说创作。他认为小说应当突出描写资本主义现代社会中人的异化问题,对工业文明社会的政治

制度和组织结构进行反思。他的小说创作着力描写人对职业劳动的不适应，人与工作环境以及生存环境的冲突，表现人在现代社会里的生存危机感。他的第一部小说《回忆录》(1962)展示一个普通工人无法适应高效率工业生产的病态精神状况。主人公是一个来自农村的青年工人，他在进工厂前想像工厂如神话般美妙，以为可以大显身手，实现自我价值。但是，他并不适应机器高运转的生产方式，很快患上严重的神经官能症，染上肺结核，经常处于恐惧和狂躁不安的状态。他看清了工厂生活充满对人的漠视与轻蔑，是一个暴力加疾病的排斥人的异化世界。他几次变换工种，几番住进疗养院，都无法治愈这种社会性疾患。紧张的生产节奏，五花八门的社团组织，营私舞弊、贪污行贿的腐败现象，都令他头晕目眩、无所适从。他的梦想破灭，又与别人无法沟通倍感孤独。最后他因参加了反对厂主的示威游行被开除，回到乡下种菜，但是农村也失去了往日的平静和谐。作品以一个农民的纯朴眼光揭露工业社会现实的荒唐和虚假。这部小说是"工业题材文学"的代表性作品，发表后很快被译成多种语言。第二部小说《世界机器》(1965)的主人公设计了一部机器，企图用它使混乱黑暗的世界重新获得秩序和光明，消除人类的痛苦。他的机器未能奏效，乌托邦式的理想破灭了，他引爆炸药雷管自杀。小说通过这样一个荒唐的故事，说明更加荒谬悖理的现实逼人产生疯狂的念头，人与社会已经对立到不可调和的地步。小说以其尖锐的立意在欧美引起很大的反响。

沃尔波尼在70年代写的另外两部小说《血肉之躯》(1974)和《愤怒的星球》(1979)都是描写人类对世界末日的恐惧，主人公或多或少地患有不同程度的疯狂症。灾难与疯狂是他描写的主题，旨在说明过度开发与制造核武器势必导致物质世界的毁灭，异化极易引起人的精神世界崩溃，这些都是工业文明造成的恶果。这两部警世之作是工业题材文学的延伸。沃尔波尼的其他作品还有：历史小说《公爵府的帷幕》(1975)，自传性小说《掷标枪手》(1981)。

卢奇亚诺·比安恰尔迪(1922—1971)是擅长写社会问题的小说家，工业题材的作品在他的创作中占据很大分量。《合并》(1960)描写工业"繁荣"带来的城市人口急剧膨胀和消费主义盛行的弊病。《艰辛的生活》(1962)是一部描写矿工的生活与斗争的小说，被认为是"工业题材文学"中有代表意义的作品。一位矿工在矿山发生爆炸事故之后，为向资本家

报复，只身赴米兰，想用炸药炸毁公司的办公大楼，没有成功，只能隐姓埋名，流落都市，迫于生计，最后还是进工厂当工人，被工业社会无声地吞没。小说真实地反映了恐怖活动不断出现的意大利社会现实；少数人铤而走险，以暴力相拼，无政府主义的极端行为屡见不鲜，却丝毫不能改变工人阶级的处境。大多数人的命运只能听任人性被机器的转动绞灭，变成机器的一部分，他们的权利被厂主剥夺，沦为奴隶般的劳工。另一部小说《开火》(1969)也是描写工业文明造成的人性异化现象和无政府主义的反抗斗争。

比安恰尔迪的其他作品有反映第二次世界大战后意大利普遍的失望和沮丧情绪的小说《文化工作》(1957)，描写民族复兴运动的历史小说《从瓜尔多到都灵》(1960)和《达凯拉前进一步!》(1969)。

戈弗雷多·帕里塞(1929—1986)是新闻记者、小说家。早期的两部超现实主义长篇小说《死去的男孩和彗星》(1951)、《长长的假期》(1953)发表后，反响不大。成名作是新现实主义小说《漂亮的教士》(1954)，揭露宗教界的黑幕，接着又发表《订婚》(1956)和《爱情与狂热》(1959)，展现劳动人民凄苦生活景况，刻画错综复杂的家庭关系。这三部小说均以作家的故乡维内托大区为背景，组成《维内托三部曲》，对乡土的眷恋与对故乡社会阴暗面的厌恶，显示出爱憎交织的感情色彩。

此后，帕里塞停笔四年，埋首研读达尔文和弗洛伊德的著作。生物学和心理学给他许多启迪，他接连发表第二组三部曲：长篇小说《老板》(1965)、《绝对自然》(1967)短篇小说集《维也纳的焚尸炉》(1969)。他再次启用超现实主义手法，描写现代人被异化的各种表现形式；人被物化，像厂房、机器一样沦为老板的占有物；人的理性与本能分裂，失去自然性；人的日益非个性化演变等。这些作品说明，人变成非人的物，是资本高度集中的现代资本主义制度下劳动人民难以逃脱的可悲处境。批判的立场，跳跃的情节，象征性形象，是这些作品的特色。《老板》被认为是"工业题材文学"晚期的代表性作品，《绝对自然》和《维也纳的焚尸炉》是工业题材的深化。

帕里塞晚年发表两部短篇小说集《识字课本第一册》(1972)、《识字课本第二册》(1982)，以超现实主义的手法，将梦幻与现实混为一体，让现代社会各种不同社会地位和不同年龄层次的人物，以抒情的口吻诉说内心的体验与幻觉，犹如一篇篇抒情散文，新颖独特而又自然真实。

埃多阿尔多·桑圭内蒂(1930—　)出生在热那亚城,毕业于都灵大学意大利文学系,终身在高等院校执教,现为热那亚大学意大利文学史教授,曾经当选众议员。他的兴趣十分广泛,涉猎文学、戏剧、音乐、绘画等各门类艺术;在文学上更是多面手,集理论家、诗人、小说家于一身。

桑圭内蒂是新先锋派的主要代表作家,"六三社"的重要成员。他的文艺理论全盘否定工业化社会,并拒绝工业社会现存的、包括文学和语言在内的一切事物,主张全面更新语言,以便脱离传统思想观念束缚、正确表述资本主义社会违反人性的现实。他将语言作为实现与新资本主义决裂的唯一战斗武器,首先在诗歌创作上进行对传统语言的颠覆。第一部诗集的名字《内在劳作》(Laborintus,1956)就是用两个拉丁单词连缀而成。书中的诗作不仅违反传统的格律,而且推倒语言规范,将意大利语、拉丁语、希腊语交替掺杂在一起。语言支离破碎,修辞手法古怪异常,作品像一面哈哈镜反照出非正常形态,表现扭曲的现实和变态人格的目的。他后来倡导一种明白如话的诗体,描写生活中的琐事、亲友间的对话,简短流畅、通俗易懂,具有明信片式的通讯风格。这种诗歌比较贴近现实,而且富有怪诞的幽默感。作品失去传统意义上的"诗意"。诗人有意以杂乱无章的诗句和平庸的内容象征消费主义社会中人们思想的贫乏和混乱。这种风格的代表作是诗集《地狱中的炼狱》(1961—1963)。他的诗作还有:《押韵诗》(1960)、《三比一》(1964)、《日落,一九五一——一九七一》(1974)、《明信片》(1978)、《碎纸片,一九七七——一九七九年的诗》(1980)等。

桑圭内蒂还提出"试验小说"的理论。主张"技巧小说"法则,即单纯在艺术形式上进行花样翻新,反对自然主义的写实原则,取消心理描写,将人物还原到生理状态的极端。他的两部长篇小说《意大利人的恋情》(1963)和《跳鹅游戏》(1967)是实践这种主张的样板。两部小说都采用梦幻形式作为技术手段,将人的梦想像电影一样放映出来,既无时空顺序,又无情节逻辑。前者通过一个男人在婚姻危机之时,以梦游般的方式述说夫妻间的恩怨。后者是一部"反小说",没有故事情节,没有人物,只有一些代号,独立的活页式章节可以任意插置,倒换顺序。

路易吉·马莱尔巴(1927—　)是新先锋派小说家,"六三社"成员。他出生于北方小镇贝尔切托,虽然在大学里学的是法律专业,毕业后却一直从事文艺工作。1950年他进入罗马影视界当编剧,曾独立编导新现实主

义风格的历史片《女人与士兵》。

马莱尔巴的第一部短篇小说集《字母表的发现》(1963)是黑色幽默式作品，将乡村悲惨生活用喜剧方式加以描绘。长篇小说《蛇》(1965)、《翻跟斗》(1968)、《主角》(1973)是新先锋派中的重要作品，均以破案的侦探过程为情节线索，却并不以案件的侦破为目的，也不探究犯罪的动机，而是在扑朔迷离之中设置许多悬念，然后用新先锋派的存在观念去解释悬念，案情只是他诱导读者的虚构圈套。荒诞的情节表现现代人孤独的处境和人性的异化。这些小说在结构上标新立异，而后来的作品则在语言上花样翻新。如《废弃的语言》(1977)企图用农村方言土语词汇重现已经消失的古老乡村文明，小说中充斥着种庄稼养牲口的农业劳动术语行话，农民使用的俚语、谚语。对于农业文明的赞美和语言上的返朴归真，仍然是新先锋派的思想追求。

马莱尔巴晚期的小说随着新先锋派的退潮而减少了非逻辑与非理性的因素。《一个梦者的日记》(1981)记叙了他在 1979 年里所作的 365 个梦。与其他现代派作家不同，他并不追随弗洛伊德的精神分析理论。他认为梦是人正常的精神活动，是日常情绪的曲折反映，是“第二现实世界”。这 365 个梦是一个心灵的自白，也是 365 个生活片断，充分展示了现实生活中的喜怒哀乐，作者力图用它们勾勒现代人的精神面貌。长篇小说《蔚蓝色的行星》(1986)围绕一个在避暑地租用公寓的房客神秘失踪的故事展开，描写人的潜意识，通过刻画人的纯粹的下意识自动反应，说明人格分裂是具有时代特色的人性悲剧。他的小说创作还有：长篇小说《皇帝的玫瑰》(1974)、《碰上鲨鱼之后》(1979)、短篇小说集《银头》。

马莱尔巴也是出色的儿童文学作家。《1000 年的故事》(1972)、《狗怎样成为人的朋友》(1973)、《烟蒂历险记》(1975)、《小故事集》(1977)、《忧心忡忡的母鸡》(1980)等寓言、童话故事，深受读者喜爱。

焦尔焦·曼加内利(1922—1991)是新先锋派小说家和理论家。《作为谎言的文学》(1967)是他的理论代表作，着重指出文学因与现实脱节、落后于时代而已成为谎言，必须寻求新的语言形式、新的表现手段来反映动荡不安的原子时代和高度紧张的工业化社会。在《木偶奇遇记：比较一本书》(1977)中则从接受美学角度谈文学，认为“一本书，我们不是专浏览它，而是坠落在其中：它时刻环绕在我们周围。”理论作品还有《新评论》(1969)。

曼加内利的第一部作品——长篇小说《悲喜剧》(1964)是新先锋派的杰作。作品以恣意发挥的夹叙夹议的方式,用任意创造的反常修辞手段,以奇怪的词组、独特的句型,描写现代人的处境——在狂乱的世界中痛苦挣扎而无出路,因绝望而自暴自弃。《小小说一百篇》(1979)是他的代表作。每篇作品译成汉语不足千字,在极短的篇幅中通过夸张、反讽、悖论、暗喻、转喻等各种手法,描写怪诞的情节和场面,立意新颖,见解独特。他的小说还有《致另一些神祇》(1972)、《A与B》(1975)等,这些作品中充满幻觉、狂想,还有大量的鬼怪、亡魂、幽灵,情节荒诞不经,较为晦涩难懂。

安东尼奥·波尔塔(1935—1989)是新先锋派小说家、诗人,"六三社"重要成员。他毕业于米兰圣心天主教大学,当过电台播音员。

波尔塔认为人类的历史是毫无意义的一团乱麻,世界不具有外部的实在和形态,因而他在作品中抽去现实生活的历史性,将现实分解为零碎的事实与琐碎的细节,用摄影式的手法加以机械的表面化的详尽描述;他还时常将主语与动词分隔,取消动词的时态变化,只使用一种绝对的现在时,通过语言的形态改变来表达他静止的、机械的客观唯物主义世界观和"不可知论"的理念。

长篇小说《角逐》(1967)描写具有象征意义的猎场、情场和剧场的三种竞争,深刻揭露人们在资本主义社会中的残酷生存状态。在诗集《都市》(1971)中,他通过揭露事实,反对虚伪的道德,反对混乱的当代文明,反对毁灭自然环境的城市无止境扩张。诗集《我要对你们说》(1977)收集了他从1958年至1975年间的作品,笔锋冷峻犀利,无情地刻画出一个破碎的世界,一种痛苦、扭曲的生活。这一时期的作品远离历史事件,表现出客观描写的倾向,有些创作是"视觉诗歌"的试验品。后来波尔塔对于社会生活的介入增多,较多地运用讽刺手段,描写惩恶扬善的情节,语汇中较多地吸收俚语、俗语和成语,如小说《傻子伊万》(1974),《百货公司之王》(1978)。他的诗风也发生改变,放弃语言形式的实验,博采众家之长,写出了自由的抒情诗集《周末》(1975)、象征主义的诗集《白鹭》(1981)、日本俳句式的短诗集《侵入》(1983)。

阿尔贝托·莫拉维亚(1907—1990)出生于罗马一个富裕的犹太族家庭,父亲是画家和建筑师。他从九岁起患骨结核,进行了九年的治疗和休养,其间不能上学,依靠勤奋自学,打下坚实的知识基础。1925年他久病初愈,能够下床拄双拐行走,便开始撰写第一部长篇小说《冷漠的人们》,

历时三年写成，1929年自费出版，一举成名。他从此终生专事写作，在长达60年的创作期内，发表了17部长篇小说，12部短篇小说集，10个剧本，10部评论集和游记。他因文学成就斐然，曾被推举为国际笔会主席和当选为欧洲议会议员。

莫拉维亚的创作大致可以分为三个阶段。第二次世界大战结束之前是第一阶段，作品反映法西斯反动统治之下的黑暗现实。处女作《冷漠的人们》通过一个资产阶级家庭的堕落，展现1920年至1936年法西斯主义形成和发展的社会背景。主人公米凯尔本来是一个正派的青年，他发现姐姐的未婚夫利奥竟然是母亲多年的情人，这个鄙劣的家伙榨干了家里的钱财，又将母女两人玩弄于股掌之上。他一气之下持枪向利奥开火，枪击不中。他泄气了，对污秽的环境逐渐听之任之，变得像母亲和姐姐一样无动于衷，贪图安逸，得过且过，成了冷漠的人。莫拉维亚指出，这种虚伪自私、放弃理想追求的冷漠的人生态度是滋生法西斯主义的精神土壤和道德基础。这也是此后一系列小说描写的主题，如长篇小说《未曾实现的抱负》(1935)、《阿戈斯蒂诺》(1944)、《违抗》(1948)、《随波逐流的人》(1950)等。在这些作品中莫拉维亚刻画出一群在法西斯主义思潮中随波逐流的资产阶级人物。他们意志薄弱，精神空虚，人格低下，是麻木不仁的醉生梦死者。小说如实地反映出普通的资产阶级在法西斯主义的蛊惑之下丧失良知、道德堕落的特定历史事实，记载了意大利民族历史上可悲的一页。

莫拉维亚还大胆采用讽刺手法，抨击法西斯政权和针砭时弊。剧本《假面舞会》(1941)用假想的某南美专制国家的独裁者作替身，对法西斯头子墨索里尼进行嘲笑挖苦，痛加挞伐。短篇小说集《瘟疫集》(1944)通过一则则童话式的"超现实"故事，描写现实生活中的畸形丑态，进行旁敲侧击的评价，予以辛辣讽刺。

1936年至1943年莫拉维亚的生活极不安定，小说《冷漠的人们》、《未曾实现的抱负》遭到反动当局的查禁，他不得已而多次出走国外。剧本《假面舞会》发表后，墨索里尼亲自下禁令，警察局将他列入"颠覆分子"黑名单，迫使他四处潜藏。1943年德军占领罗马后，他逃出城，过了九个月颠沛流离的难民生活。

莫拉维亚在战乱中广泛接触到社会下层的劳动人民，战后过着同大众一样的清苦生活，他的心更加贴近劳苦大众。在新现实主义文学运动

的影响下，他的创作发生转折，写出一批反映下层社会生活的作品。战后第一部长篇小说《罗马女人》(1947)，短篇小说集《罗马故事》(1954)、《罗马故事新编》(1959)，长篇小说《乔恰拉》(1957)等均以罗马城里普通劳动者为主人公，记叙他们在战争中的苦难历程和在战后恢复期间的贫困艰辛的生活。这是莫拉维亚创作的第二阶段。《罗马女人》是法西斯专政时期罗马妓女阿德丽亚娜的痛苦自叙。她起初因家境贫穷而沦落风尘，后来遭到从汽车司机到保安局头子各色人物的欺骗和凌辱，倾心相爱的一位大学生在法西斯的迫害之下自杀身亡。她在同不幸命运的抗争过程中，梦想一再幻灭，最终认识万恶的社会是个人悲剧的根源。《乔恰拉》描写一对罗马平民母女在逃难途中的悲惨经历，说明战争给人们留下了永远不能平复的精神创伤。小说随着难民的足迹，从侧面描写了抵抗运动，歌颂共产党人的高贵品质。《罗马故事》和《罗马故事新编》共收集一百多个短篇故事，充分展示罗马下层社会的众生相，清道夫、洗衣妇、理发匠、店员、仆役、听差、侍者、失业者、流浪汉、窃贼等都在生存线上苦苦挣扎，真实地记录了停战初期经济凋敝、民不聊生的艰难岁月。

莫拉维亚从60年代初起又重新关注他所熟悉的资产阶级生活圈子，着力描写在"福利社会"里生活优裕的人们在精神上的危机感，他的创作进入第三阶段。在他的笔下，意大利资产阶级已经从过去"冷漠"的麻木状态进入"烦闷"的焦虑心情，从过去用物质享受填补心灵空虚的生活方式，变为无所适从，惶惶不可终日，从"冷漠的人"变成了"不由自主者"。他们不可抗拒地失去自我的本质，惊恐地意识到被异化为"非人"的可悲处境。第三阶段的时间跨度大，历经从60年代到80年代的30年，创作数量也很大。长篇小说有《愁闷》(1960)、《我和它》(1971)、《内心生活》(1978)、《1934年》(1982)，短篇小说集有《不由自主》(1962)、《天堂》(1970)、《嘿》(1976)、《东西》(1983)。

这些作品集中描写"异化"主题，即人性的迷失，说明物质享受的满足并没有带来精神愉悦，这是发达资本主义社会不可两全的悖论。《愁闷》里的青年画家以自杀解脱精神苦闷，《我和它》中代表现代人的"我"和拟人化的男性生殖器"它"进行对话，讨论在"性开放"的社会风气中，性乱的根源来自人们心情苦闷和对前途悲观失望，性乱也是精神颓废的表现。《内心生活》以1968年的学生造反运动为背景，描写一位资产阶级家庭出身的女大学生的叛逆行为，她空喊革命口号，堕落、纵欲，参与抢劫、绑架

的暴力活动，呈现一种病态的狂热。小说企图揭示动荡年代中青年一代的内心世界，说明火爆的革命运动冲垮传统观念之后，没有带来新的思想武器，造成了年轻人思想上的混乱，陷入更加严重的精神危机。《1934年》是一个在意大利的德国人当希特勒于1934年8月自称元首兼总理，实行法西斯专政时的思想经历，他因与纳粹的关系日益恶化而痛苦不安，企图自杀。自杀成为小说探讨的主题。作家试图为自杀者进行辩护，认为自杀不是绝望，是超脱现实的遐思，自杀者具有超出常规的奇思异想。这是西方社会高自杀率引发的思考。

莫拉维亚力图再现异化社会的新特点，在短篇小说中描写了许多常人匪夷所思的问题，短篇集《不由自主》中的一些奇形怪状的现代生活故事具有典型意义。如《机器》，主人公拥有现代化生活的一切设施，他的生活也变得像机器一样，成为全靠外力牵引的机械运动，失去了主观意志的主宰。他本人逐渐丧失灵魂，沦为众多机器中的一台，而且故障最严重。人由物的主人异化为物的从属。而在《里面与外面》、《头脑与身躯》中，人分裂为“思想”与“声音”、“头脑”与“身躯”，两者尖锐对立，不断发生冲突甚至互相欺骗，总是“声音”击败“思想”，“身躯”压制“头脑”。人失去自我本质，分裂为“内在的自我”与“外在的自我”，成为自我的异己者。另外，人无法同周围的他人建立明确、真实的关系，互相难以确认。如《房间与街道》中的一对新婚夫妇，刚离开教堂乘火车蜜月旅行。他们在车上的对话却像是陌路相逢的旅客。人们越熟悉就变得越陌生，人的相互交往中产生出“异化”作用。“异化”现象无处不在，使整个世界变成荒诞的存在，人们忍受着“非人”化与“异己”化的痛苦。

纵观莫拉维亚的创作，可以看出他具有敏锐的观察力，抓住各个不同历史时期社会与人的本质特征；他擅长精细入微的心理刻画，尤其善于描写资产阶级消极、颓废的精神状态。他的创作方法基本遵循写实主义的传统，在不同阶段有些变化。在30、40年代，他以冷静客观的态度陈述事实，为避开法西斯的检查，有时还采用比较隐晦曲折的笔法。在50年代，他轻松自如地描写平民百姓的生活，爱憎感情鲜明，有时不乏幽默诙谐。在60年代以后的创作过程中，他适当借鉴现代派文学技巧，如突破时空限制，描写意识的流动等，表现有所深化；另外，在情节描写中间不时夹进哲理性评述，突出了对现实的直接了当的批判，被评论家称为“论述性小说”或“哲理小说”。莫拉维亚行文简洁流畅，精确而又生动，有着驾驭语

言的娴熟技巧。

莱奥那多·夏侠(1921—1989)是意大利专写西西里黑手党和政治题材小说的作家,具有很高的国际知名度。他出生在西西里岛南端雷加尔穆托小镇上的一个硫磺矿工世家,从省会卡塔尼塞塔的师范学校毕业后,先在家乡的一家粮食收购公司当职员八年,后来在当地一所中学教书七年。1956年他调往省教育局,第二年又迁居西西里首府巴勒莫。夏侠也是著名的政治活动家,先后当选为西西里大区议员、意大利众议院、欧洲议会议员。他还是意大利反黑手党委员会成员。

夏侠在文学上特别推崇西西里籍的作家维尔加、皮兰德娄、德·罗贝托、布朗卡蒂,他们对于西西里岛的描写加深了他对故乡的认识。他也继承了他们的乡土文学作品从真实主义到新现实主义一脉相承的写实主义。夏侠从40年代末开始文学创作,起初写诗歌、童话和评论。1956年发表长篇小说《雷加佩特拉教区》一举成名。接着出版了中、短篇小说集《西西里大叔》(1958)。这些描写西西里的历史风云和现实状况的作品,将各阶层人物的形象刻画得栩栩如生,把西西里人的性格特征描绘得鲜明生动,基本上属于写实的乡土文学,其特点是在描述现状的同时进行理性的检讨和剖析,对社会弊病进行追根溯源的探讨。这两部作品包含了作家一生创作的全部主题。夏侠说:"我的第一部小说《雷加佩特拉教区》包括了我后来在其他作品里以不同方式表现的所有主题……我所有的作品,其实就是一部作品。这是一部关于西西里的作品,它涉及过去和现在的各种令人痛心疾首的问题,它就是一部理智不断遭遇挫折的历史,是那些在挫折中被打倒和毁灭的人们的历史。"从此,西西里这块古老而落后,美丽而贫穷的大地上发生的善与恶的较量、光明与黑暗的搏斗成为他笔下的波澜。

夏侠从60年代起发表一系列以黑手党和西西里政治问题为题材的小说:《白天的猫头鹰》(1961)、《各得其所》(1966)、《前因后果》(1971)、《千万百计》(1974)。《白天的猫头鹰》是夏侠第一部黑手党题材小说。故事的起因是一桩凶杀案,一名建筑合作社的经理因不听从黑手党的摆布而被他们杀害。宪兵上尉贝洛迪受命侦查破案,他打破罪犯们精心建立的攻守同盟,获取凶手以及背后主使者的罪证和供词,使案情水落石出,可是,当他回北方的故乡帕尔玛休假去时,黑手党阴险地制造罪犯不在犯罪现场等种种伪证,翻案得逞。贝洛迪前功尽弃。他看到的是知情人的

恐惧，周围人的冷漠，政府官员同黑手党狼狈为奸。邪恶与阴谋，愚昧与沉默组成一道铜墙铁壁，使他无法逾越，而案情真相就永远被挡在那厚重的铁幕之后了。夏侠通过这个故事，揭露一个可怕的事实：在西西里，精神与道德的贫困比物质的贫困更严重，这是历史的沉疴痼疾。因此，司法机关在同恶势力的斗争之中处于劣势。

《各得其所》是另一部黑手党题材的力作。一位名叫拉乌腊纳的中学教员，无意之中发现一起黑手党谋杀案的线索，出于正义感和好奇心，进行跟踪追击，结果惨遭黑手党的杀害。在这部小说里，主人公不是司法人员，情节不是按照侦探和破案的模式进行，案情纠葛的发展写得比较简洁明了，更多的是描写主人公在侦查过程中同社会生活发生的关系，进行了一次社会调查。拉乌腊纳未能损害黑手党一根毫毛，却触动了黑手党赖以滋长生根、猖狂肆虐的社会。拉乌腊纳周围的人从凶案发生之时早已明白就里，或保持沉默，或统一口径，只有他孤陋寡闻，"是个糊涂虫"，他死了之后被人骂为"他是个白痴"，当地上流社会和教区恢复了被他搅动而一度失去的平静，因涉嫌凶案而解体的家庭重新组合，最终，人们"各得其所"。小说表明，邪恶势力盘根错节，绵绵不绝地滋生着罪孽，西西里是一艘正在沉没的海盗船。

《千方百计》是一个艺术家看到的犯罪事实的记录。一位颇负盛名的中年画家外出度假，偶尔住进西西里某地一座豪华旅馆。在这里聚集了当地的一批头面人物：部长、议员、企业家、文化界名流、主教等。他们名义上是要在一起集中进行"静省"，就是按宗教礼仪进行默想和反省，其实是进行秘密的政治交易，进行权力的再分配。画家来到时正是到了决定性的关键时刻，他碰巧目睹接连发生的三桩凶杀案。画家冷眼旁观，起初只当是消遣，后来惊慌不安，对发生的一切作下记录，以备不测。小说揭示在"民主"的国度里，权力斗争像中世纪一样黑暗野蛮，血腥气冲天。西西里发生的一切变化只是表象，一切没有改变才是本相，这里是一个落后封闭、暗无天日的世界。

这三部小说的叙述视角由正直热情的宪兵上尉变为幼稚单纯的教员，最后是玩世不恭的艺术家，叙说的语调逐渐由高昂激烈变为紧张惊奇，最后是冷静从容，作品的风格逐渐趋向深沉苍凉，作家的态度也更为悲观哀伤。小说的结局都是案件不了了之，罪犯逍遥法外。这些作品不是平庸的商业性侦探小说，而是采用了破案推理手法的社会问题小说，真

实反映60年代后西西里岛的社会状况。西西里的发展比意大利北方落后,60年代才迎来迟到的工业起飞。在急速紊乱的发展中,黑手党从农村打入城市,钻进了金融、工业、政治领域,在一些地方窃取了政权成为意大利社会肌体上要害部位的毒瘤,并且进行着恶性扩散,使政权机关的腐败更加严重,使谋杀案层出不穷,成为举世闻名的奇观。小说正是针对这种恶化的社会环境进行及时而有力的批判。夏侠称自己的作品是"对黑暗现实的黑色记录",说自己"是一个起诉状作者"。

夏侠的小说也像侦探故事一样气氛紧张诡谲,情节波澜起伏,悬念丛生,有很强的可读性,而对恶势力的揭露和谴责更为深刻有力,其中包蕴着一般破案小说所没有的历史真实性和哲理的思辨性,以及对风土人情所做的充满眷恋之情的描述。哲理性的议论交织在情节的描述之中,有时使情节进展的节奏变得缓慢一些,但这些是不可或缺的冷峻分析与悲愤讥刺。

夏侠的政治小说还有长篇《马约拉纳的失踪》(1975)、《刺客》(1976)、《康迪多》(1977)、《莫罗事件》(1978),中篇《骑士之死》(1988)、《一个简单的故事》(1989)。《马约拉纳的失踪》与《莫罗事件》均以真人真事为基础创作。马约拉纳教授是西西里人,是权威的原子能专家,有"现代伽利略"之称。他在1938年4月突然在从巴勒莫开往那波里的邮轮上失踪,举国震惊。科学家是自杀了,还是被他人杀害,几十年来众说纷纭。夏侠通过小说证明马约拉纳不是自杀身亡,而只是失踪——隐退了,因为他预见了自己的科学研究成果——原子的裂变将会被政客们利用,制造巨大的灾难。借此,作家提出一个严峻的现实问题:科学给人类带来死亡的威胁时,应该怎么办?《莫罗事件》以调查报告的形式,对恐怖组织"红色旅"绑架和谋杀意大利前总理莫罗的案件,进行详尽记述和有力谴责,是一篇战斗檄文。《刺客》描写司法机构与犯罪的当权者之间不可告人的微妙关系。

夏侠还写过几部借古喻今的历史小说,大多以西西里的历史事件为题材。如《埃及卷宗》(1963)、《检察官之死》(1964)、《在背信弃义者那一边》(1979)、《1912+1》(1986)等。作品夹叙夹议,力图揭示西西里的政治和文化的历史渊源,类似启蒙主义的哲理小说。他比较重要的小说创作还有描写西西里日常生活的短篇小说集《葡萄酒色的大海》(1973),表现皮兰德娄的相对主义人生哲学的长篇小说《记忆的戏剧》(1981)。

夏侠也是杰出的评论家，他的论文有对西西里作家皮兰德娄、迪·兰佩杜萨（1896—1957）的专题研究，有对西西里文化的探索，也有对政治时事的评说。主要作品是：《皮兰德娄和皮兰德娄主义》（1953）、《皮兰德娄和西西里》（1965）、《西西里的宗教节日》（1965）、《魔绳》（1970）、《黑纸上的黑字》（1979）等。

意大洛·卡尔维诺（1923—1985）出生于古巴哈瓦那附近的圣地亚哥德拉斯维加斯镇。他的父亲是意大利北方利古里亚人，因从事热带农艺学而在拉丁美洲生活多年，母亲是撒丁岛人，植物学家。卡尔维诺两岁时随父母回国，居住在故乡圣雷莫城，他的父亲领导该城的一个花卉实验站。他在那里度过了少年时代，在父亲的指导下，他仔细观察树木花草，昆虫鸟兽，掌握了丰富的自然科学知识，并且培养了热爱大自然的感情；同时他爱读吉卜林、涅沃（1831—1861）、斯蒂文森、特别是康拉德的小说。为了继承从事科学研究的家庭传统，他于1941年报考了都灵大学农学系。1943年德国纳粹入侵意大利，卡尔维诺带着16岁的弟弟一起参加游击队的“加里波第”支队，他的双亲因此被德寇当人质扣押数月。他在抵抗运动中加入意大利共产党。战后他直接进入都灵大学文学系三年级学习，一年之内通过四年的全部科目的考试，1947年9月以一篇关于英国作家约瑟夫·康拉德的论文毕业。其间，他作为共产党的积极分子，在利古里亚地区和都灵的大学生中间进行政治工作，尤其热心从事党的新闻工作事业，为《团结报》撰写了许多有关政治时事的文章；同时开始文学创作。1945年在报刊上发表最初的几个短篇小说。1946年12月，他仅用20天时间，根据参加抵抗运动的经历写成一部长篇小说《蛛巢小径》，出版后受到好评，一举成名。

1947年他从大学毕业后，进入都灵著名的埃依纳乌迪出版社工作。年轻的卡尔维诺在围绕出版社形成的文化人圈子里结识了一批进步的作家、哲学家，在政治上、思想上、文学上迅速成熟起来。1957年苏共20大之后，卡尔维诺退出意大利共产党。1957年至1965年，他与维托里尼合作主编大型文艺刊物《梅那波》，组织过关于“文学与工业”、“先锋派的文艺观点”等重要的文学讨论。在从事创作与出版业的同时，他从未间断过他所喜爱的新闻工作，为许多家报刊撰写文章。1964年卡尔维诺结婚后迁居巴黎。但频繁往来于巴黎与都灵之间，坚持为埃依纳乌迪出版社工作。1980年他率全家迁回意大利，定居罗马。1985年9月他在锡耶纳度

假时，因突发脑溢血猝然离世。

卡尔维诺是享有国际盛誉的作家，在欧美的影响尤为广泛。这些地区的评论家和作家对他极为推崇，称之为“最富魅力的后现代派大师”、“当今世界上屈指可数的几位伟大艺术家之一”、“意大利最独出心裁、最富有创作才能、最有趣的寓言式作家”。

卡尔维诺的创作大致可以分为三个时期。他是在二战结束时开始创作的，受新现实主义文学运动的影响，描写的题材主要是反法西斯抵抗运动和战后普通劳动群众的生活状况这两大类型。成名作《蛛巢小径》，长篇小说《波河两岸的青年》(1951)，短篇小说集《最后飞来的是乌鸦》(1949)、《进人战争》(1954)等属于第一种类型；短篇小说集《马可瓦多，或者说城市四季》(1952—1960)，《困苦的生活》(1960)属于后一种类型。

长篇小说《蛛巢小径》是卡尔维诺以抵抗运动为题材的代表性作品。小说的主人公是一个名叫皮恩的少年，生活在德军占领之下的一个小城市，他偷了一个德国兵的手枪藏在蜘蛛用泥土筑成的巢穴里，后来去投奔山上的游击队。通过少年人的眼睛把游击队员的生活描写得像森林的童话故事一般，五彩缤纷，引人入胜。皮恩参加革命的过程就像是一部顽童历险记。作品不同于新现实主义的同类题材小说，没有刻意塑造顶天立地的英雄，而是描写了普通游击战士的群像，没有简单地歌颂抵抗运动，而是着眼于描写人与战争的关系。

短篇小说集《马可瓦多》是描写小人物境遇的代表作。主人公马可瓦多的遭遇分为20则短篇故事，以工业化大城市都灵为背景。他是一个当小工的穷人，有着沉重的家庭负担，在贫富悬殊的社会里显得异常可怜。在《逛超级市场》中，马可瓦多面对货架上琳琅满目的商品而无力购买，痛苦而怅惘，推着购物小车冲进电梯门，电梯正在安装，他掉落在施工的脚手架下。失业后的马可瓦多异想天开地用《黄蜂疗法》来治疗风湿病人。寒冬腊月马可瓦多无钱买木柴，一家人围着行将熄灭的炉火发愁，而室外高速公路上密布的广告牌组成了《高速公路上的树林》，两者形成鲜明对照。卡尔维诺以夸张幽默的笔调描写马可瓦多的故事，使他的生存状态显得荒谬可笑，仿佛他是童话里的小丑。但是卡尔维诺同时又不断地提醒读者，这是发生在眼前的现实。卡尔维诺用马可瓦多的可悲处境对“福利社会”进行了强烈的讽刺。小说具有超现实的寓言意味。

真正寓言式小说是从《我们的祖先》(1960)三部曲开始，与其后的科

学幻想小说《宇宙奇趣》(1965)、《你和零》(1967)是卡尔维诺现代寓言和神话创作时期的主要作品。卡尔维诺于1956年发表了《意大利童话故事》,其中搜集了200篇采自各地的民间故事和童话,他花费两年的时间整理而成。编写传统的民间故事为他创作现代寓言做好了技术准备。其实,三部曲中的第一部《分成两半的子爵》(1952)在这之前已经完成,第二部《在树上攀援的男爵》(1957)、第三部《不存在的骑士》(1959)随后相继推出。童话、寓言更能发挥他善于想像的特长,这是卡尔维诺对这种体裁情有独钟的根本原因。

《我们的祖先》三部曲从不同角度集中描写了人的"异化"问题。子爵被分成两半,并且相互为敌,正是现代资本主义社会人格分裂现象的写照;男爵生活在树上,表现了人与社会的疏离;骑士是一付中空的铠甲,已被异化为"非人",一个机器人。"异化"是西方现代派文学中老生常谈的问题,卡尔维诺没有重复前人的经验。他没有把人在资本主义社会里的荒谬的现实处境夸大为普遍的生存形式从而诅咒人生,否定生存的价值,而是看成可以超越的暂时形式,因而他走出了现代派消极、悲观的死胡同,卡尔维诺在第一个故事中写了子爵重归完整的圆满结局,在第二个故事中构想了一个人生的理想境界,在第三个故事中寄希望于未来。卡尔维诺在《后记》中写道:"我要使它们成为描写人们怎样实现自我的三部曲:在《不存在的骑士》中争取生存,在《分成两半的子爵》中追求不受社会摧残的完整人性,《在树上攀援的男爵》中有一条通向完整的道路,这是通过个人的自我抉择矢志不移的努力而达到的非个人主义的完整。这三个故事代表通向自由的三个阶段。"他不仅写了人的自我迷失,也写了人的觉醒和奋进。

这是一部将幻想、现实与哲理和谐地结合在一起的小说,成功的奥秘在于哲理性的内容与寓言形式之间的有机契合。凝重而又荒诞观念弥散在寓言故事所特有的神秘、空灵、朦胧的美感之中。作品中呈现一派明朗、乐观的色调,开拓出现代小说的新风貌。

《宇宙奇趣》和《你和零》是描写宇宙体系、人类起源和社会形成的现代神话故事,在五彩缤纷的幻想之中寄寓着广博的新宇宙学与天文学知识和深刻的哲学思想。

卡尔维诺寓言式的小说风格在70年代的后期有进一步发展,除了小说的内容仍然是充满想像的超现实主义描写之外,小说的结构变得更为

复杂奇特，作家有意对小说形式进行实验性的探索，作品蒙上扑朔迷离的怪诞色彩。长篇小说《命运交叉的城堡》(1969)、《看不见的城市》(1972)、《如果在冬夜，有一位旅人》(1979)就是卡尔维诺富有想像力的探索结果，被公认为属于后现代派风格。

卡尔维诺在当时流行的符号学影响之下，把文学看成是封闭的"符号系统"，认为"文学只不过是一组数量有限的成分和功能的反复转换变化而已。"因此他进行任意的组合装配。《命运交叉的城堡》的结构像是一副15世纪的塔罗纸牌。从四面八方而来的旅客相聚在古堡旁的一家小饭馆，他们利用纸牌的拼配勾画出各自所要讲的故事的视觉形象，依照玩牌的游戏规则顺序讲述自己的经历和见闻。这些旅客是古代的农民、水手和工匠，他们的故事大多是中世纪古堡里和文艺复兴时期宫廷里的奇闻轶事，展现一幅善恶兼蓄并存的世态人情图画，寻求其存在的合理性。卡尔维诺以此引导人们探索自身存在的价值，而不以善恶二元论简单地加以判断。

《看不见的城市》是虚构的中国元代皇帝忽必烈和宠臣马可·波罗的故事。马可·波罗向皇帝报告巡察帝国各地兴建大城市的情况，整部小说就是描述在京城的皇帝所"看不见的城市"的概貌。马可·波罗对11座城市分别进行了五次视察。象征着人体的五个感觉器官(双眼、双耳和嘴)的体验。11个城市的名字是："记忆中的城市"、"理想中的城市"、"有标记的城市"、"冷清的城市"、"贸易的城市"、"亲眼目睹的城市"、"有名称的城市"、"死亡的城市"、"天国里的城市"、"连绵不断的城市"、"隐秘的城市"。卡尔维诺用这些"看不见的城市"影射现代人居住的城市，在魔幻般的小说世界中触及当今世界所面临的一系列社会问题。作品好似中国的"镜花缘"，对商品化的现实生活进行了讽刺和批判。小说以一种魔术游戏般的方式将现实的方方面面轮番展示。

《如果在冬夜，有一位旅人》是卡尔维诺晚期的代表作品。这部作品打破了小说的结构常规，首先主人公是两位读者，他们所读的正是卡尔维诺的这部小说。小说以在装订过程中页码装错为起因，将属于不同国家的不同类型和形式的文学作品，穿插起来，而且每个故事只是刚开头就煞了尾。卡尔维诺说："我很想写一部实质上只不过是'引言'的小说，它自始至终保持着作品开始部分所具有的那种潜力，以及始终未能落到实处的那种期待。"这部小说力图在作者与读者之间进行沟通，不同作品内容

的混杂打破了传统线型结构的情节模式,结构奇特,立意巧妙。卡尔维诺独创诡异的艺术形式是为了更恰当地反映迷乱的现实。他认为现实是一座座迷宫,作家不能沉浸于客观地记叙而迷失于迷宫之中,应当寻找出路,突破一座又一座迷宫。而对于这部小说,他自己说:"你们别被我的表达技巧迷惑,这不是我的功劳,我模仿了许多作家和符号学家。我的功劳是把现代小说所给予的启示和激情糅合在一起,并把它们改写成故事讲述出来。"这是实验主义的作品,引起了全世界的关注。

卡尔维诺的最后一部长篇小说是《帕洛马尔》(1983),书名是一座天文观测站的名称,通过对一位现代知识分子的日常生活和奇思遐想的描写,探讨人类与宇宙,人类与自然,单一的个体与多重的现实之间的关系,表达孤独感和失落感。1986年5月出版了他的未竟之作《在太阳之下的美洲豹》,收集了作家在最后几年拟以《五种感觉》为题而写的系列短篇中已完成的三篇。

达里奥·福(1924—)既是喜剧作家又是喜剧演员,1997年荣获诺贝尔文学奖,评奖委员会在授奖词中称:"他承袭了中世纪江湖艺人的传统,嘲讽了权力,还被压迫人民以尊严","他是一位严肃的讽刺作家"。

福出生于意大利北方马焦雷湖畔的桑加诺村,父亲是铁路工人,母亲是农民。由于外祖父是一位著名的民间说唱艺人,他从小就接触到通俗演出艺术和叙事文学作品。第二次世界大战期间,他中断学业,跟随父亲参加反法西斯抵抗运动。战后重返校园,通过勤工俭学,同时在米兰工艺学院和布莱拉艺术学院学习建筑与绘画两个专业。他在大学期间就开始为有歌舞表演的餐馆和小型剧场写作和演出。大学毕业后起初在广播电台编导系列独白广播剧,接着在剧场登台表演。1953年至1954年福与他人合作成立"权利"剧团,1956年至1957年他在罗马"电影城"当编剧。1959年福与妻子梅拉创建自己的"福——梅拉剧团",梅拉任女主演,福担任编剧、导演、男主演和丑角。1968年他们彻底脱离商业剧场体系,在意大利共产党的文化和娱乐部的支持之下,成立新合作剧团"新舞台",1969年该剧团脱离意共控制之后解散。1970年福夫妇再次组织合作演剧团体"公社",到工厂、公园、体育场等公众场所巡回演出,剧团的工作地点是一处工棚。1973年福对诬蔑他与极左恐怖组织"红色旅"有牵连的法官以"损害名誉罪"起诉获胜,摘除了强加在他头上的"极左分子"帽子。1974年福率团占据米兰一座公园里的废弃建筑物"自由宫",获得一处固

定演出剧场。1977年意大利电视二台播放福的七部喜剧录相，他成为家喻户晓的喜剧明星。

福很少演别人写的戏，他演自己写的剧本。他的剧本起初只是雏形，通过演出不断丰富和完善，即使在剧本基本定型之后，在登台时仍会插人结合时事和现场情景即兴发挥的内容。他的作品包括书面文本和口头文本，口头的创作不断为作品介人活力，作品是“活”的文本。他的戏剧是文学创作与口头创作有机结合的艺术体。他是一位能写能演的作家。

达里奥·福的一贯宗旨是“创作富有战斗性的戏剧”，主要是政治性极强的讽刺喜剧，其中包括用以讽刺时事的活报剧，进行宣传鼓动的广场剧，揭露黑暗统治的政治讽刺剧，向社会问题挑战的风俗喜剧。国际政治风云的变幻，意大利政治斗争的刀光剑影及时再现于他的舞台，老百姓关心的各种热门话题也会在他的舞台上展开讨论。他的戏剧既是向反动腐朽势力开战的犀利武器，又是在思想上、精神上引导人民的教育诗篇。除了贴近现实生活的作品之外，他还写了一些借古讽今的古典题材的喜剧，其中最具代表性的就是“滑稽神秘剧”系列。这些直接从中世纪的民间喜剧中发掘整理出来的杰作，是他探寻讽刺剧源头的成功尝试，是他恢复和光大民间文学的功绩。

《滑稽神秘剧》(1969)是福的系列剧的名称，也是一种独特的表演形式。演出时只有一个丑角演员，饰演所有的角色，并经常脱离角色去解释剧情和点评时事。它从内容到形式都是福的创造，既是一部戏又几乎成了一个新剧种。但它不是无源之水，是意大利舞台上失传了的故事和表演形式的恢复和改造。为此福做了大量的收集、发掘、考证工作。他通过研究史料发现：“从10世纪以来，流浪艺人转悠于各城镇之间，在广场上表演他们的滑稽戏，直接针对统治者进行怪诞化的猛烈抨击……对大众来说，这种戏剧一直是一种主要的表达方式，一种交流的手段，而且也是进行煽动和表现思想骚动的工具。戏剧曾经是老百姓会说话和能表演的报纸……流浪艺人因此而遭到严重迫害，在中世纪他们被剥皮、被割掉舌头。后来统治者以一种表面文雅一些而并非不粗暴的方式兼并或者说阉割了这种表达形式。流浪艺人被召进王宫，从广场艺人变成宫廷弄臣，他们的滑稽表演不再是同老百姓交流的工具，而是用来供达官贵人取乐逗笑，向君主献媚邀宠。”福研究了这种遭受扼杀迫害，后来被出卖的剧种，并且发现它与童年时看到的民间艺人的表演有许多具体的相似之处，选

定作为自己多年来经过考证和思索后整理出来的古代民间故事的艺术载体。

《滑稽神秘剧》文本的内容有的是从史书古籍中寻找到的素材，有的根据古代的剧目改编。譬如福从古代威尼托地方编年史中看到有关教皇的一段故事，说到教皇如何加冕，后遇上帝，令上帝生气而挨了脚踢，他据此而写成挪揄教皇的《朋尼法乔八世》。《流浪艺人诞生》是他从中世纪的杂谈趣闻记载中发现的采用农家说书人的寓言方式写成；流浪艺人原是一个农夫。农夫开垦了一座荒山，地主却逼他搬走，农夫不肯，地主就当着孩子们的面奸污他的妻子。农夫受到羞辱，气得上吊自杀，幸亏遇到过路人相救，这人就是上帝。上帝亲吻农夫的嘴，奇迹产生了。上帝给他一个新的舌头，"像刀一样锋利"，它懂得"对付一切地主并且斗倒他们"，就这样上帝把农夫变成了一个流浪艺人。另一些作品则是古代即兴喜剧演出提纲，进行除粗取精的加工改编而成。譬如《瞎子和瘸子的道德》原是一个15世纪作家的作品，讲瞎子与瘸子彼此取长补短、互相帮助的滑稽故事，福将其改编成对不劳而获者的批评；瞎子和瘸子遇见背着十字架前往受难地的耶稣，赶紧逃走，不愿被耶稣施以奇迹，不因恢复健康而失去他们进行敲诈的武器，失去人们的施舍，失去不必为老爷干活的乞讨生活。瞎子背着瘸子跑时摔了一跤，两人正好滚到耶稣脚边。耶稣显奇迹了，他们变成健全的人。可是那两个家伙都垂头丧气，懊悔不已。记在中世纪流浪艺人名下的《庄稼汉的诞生》，本是贵族老爷编撰的污蔑劳动人民的故事，说农民是"从一只驴放的屁里出来的"，生来就该干最累最脏的活，因此是粗鄙而讨厌的人。福引用了这个故事，但在前后加了一些批判的评语。

福后来写的"神秘剧"中有的题材还选自公元前后两个世纪出现的《伪经》(题材以及命名类似《圣经》，但未被教会承认的著作)，如《圣婴》；有些取自17、18世纪流行于民间的假面喜剧。《滑稽神秘剧》在故事内容和表现形式上都扩大了中世纪流浪艺人戏的历史跨度，并不只是它的现代翻版，而是意大利古今民间戏剧艺术的综合。

形诸文字的故事并不是福的《滑稽神秘剧》的全部，还有一部分是他在台上的即兴发挥。这又包含两方面的内容。一是对于政治时事的评论，往往从故事中对王公贵族的取笑转为对现今新闻人物的嘲讽。他惟妙惟肖地摹仿政界要人或工商巨头的言论动作，并总能找到一个契合点，

很巧妙地将古人和今人联系起来。二是结合演出现场情景或偶尔发生的事件,插科打诨,直接同观众对话,破除舞台正对观众的无形的“第四堵墙”。每个晚上,意外事端、外部场景、观众的情绪都有变化,改变着戏与观众的交流内容。

福将戏剧视为革命的工具,他说:“它(戏剧)唯一的作用就是成为社会主义革命进程中千种战车之一,千种武器之一”,但它不是“机械宣传的工具”。其次,他将讽刺作为揭露现实的手段。他说:“我的中心思想就是要看看经济奇迹的背后……我要让人们看到剥削比从前更为严重地继续存在,恶事丑闻层出不穷。”因此他全力以赴地写作和导演政治讽刺剧,并经常在其中出演主角。

福的政治喜剧的主题和形式是多样化的,不落前人窠臼,也不重复自己,常演常新。最为成熟的作品是从《一个无政府主义者的意外死亡》(1970)开始。主要有以下几个类型。

其一,政治教育剧。《一个无政府主义者的意外死亡》就属于这类剧。这部戏的中心情节是一个悲剧:一位无政府主义者因涉嫌参与一起爆炸事件而被捕,在严刑逼供中丧生,并被从窗口抛尸楼下,而法庭宣布他是跳楼自杀,警察局的责任仅仅是来不及防范而发生了“意外死亡”。福设计的戏的框架是喜剧,主角是一个小丑,一个“疯子”,他偶然钻进了内政部的机密室,翻到了无政府主义者的案件卷宗,发现了秘密。“疯子”乔装最高法院代表复审此案,使真相大白于天下。戏于1970年12月5日在米兰上演之后,犹如炸弹爆炸震动全社会。因为戏中的悲剧正是当时舆论关注的一件几个月前发生于米兰的司法丑闻。作品真实而又及时,直接而又尖锐,锋芒直指资产阶级国家机器。谴责法院欺骗公众、内政部官员隐瞒关键证据的罪行,揭露部分国家机关已被新法西斯分子所污染。福通过这出戏对观众进行了一次以调查分析时事为实例的深刻的政治形势教育。

其二,政治史诗剧。《大家团结起来!大家在一起!》(1971)描写意大利早期工人运动从形成到与社会党的改良主义决裂进而成立共产党的全过程。这个剧被分成几个场景,演出时打出说明牌,简单标明事件发生的年代地点,用一系列不同时期的政治歌曲将它们串连起来,虽然每个场景都有一个充满趣味的独立事件,但也能共同组成一个真正的典型戏剧故事;都灵市的女裁缝安东尼娅爱上了一位意大利社会党的革命派积极分

子,同时自己也成长为一个革命者。当她的爱人被法西斯分子杀害后,她成功地在一次省行政公署的首脑会议上将凶手击毙,但是有孕在身的她在逃往国外途中死在边境上。这部喜剧是喧闹的史诗,与那些壮丽宏大的史诗正剧相比,可能少了一些理性与逻辑的力量。然而,人类历史本身是喜剧性的。此剧热情讴歌无产阶级革命事业,起到了振奋人心和激扬斗志的作用。

其三,政治运动剧。《智利的人民战争》(1973)在舞台上演出的是一出报导1973年9月11日智利人民联合政府被军事独裁取代的时事剧,经过台上与台下呼应的特技处理,诱使观众误以为就在当时意大利发生了政变。最后由演员向惊魂未定的观众拆穿假象,同时提醒人们军事政变在意大利也不是完全不可能发生的。此剧调动群众情绪的能量和宣传鼓动作用,令一些地方当局十分恐惧。1973年11月9日在撒丁岛的萨萨里市排演时,市政府就派来一队警察,将福铐走,关押了19个小时,为了声援福,所有的左派力量都动员起来,掀起了一场民主运动,福用一场戏把拉美的政治风暴引入意大利,在社会的大舞台上导演了一场群众运动。这部作品是典型的"政治运动剧"。

其四,政治趣剧。《不付钱! 不付钱!》(1974)是一台笑料百出的滑稽戏,夸张地描写老百姓对物价飞涨的抵制。故事以某一工人妻子为主角,她参加在超市门口举行的抗议物价上涨的游行时,抢了一大堆食品罐头,而丈夫是意共党员,不赞成过激行动。这位妇女起初必须在丈夫面前隐藏货物,后来又要应付警察,历尽风险,而误会帮她走出难关。最后,守法的丈夫在自家的窗下目睹了警察粗暴驱赶无住房者的场面,他再也不满意共的退让政策,便参加到反抗者的行列。群众哄抢货物,与警察的周旋场面十分紧张有趣。福以热热闹闹的说笑方式道出了劳动大众在经济危机到来时承受力的脆弱性,这是在社会富裕表象之下掩盖着的可悲现实。

其五,形势宣传剧。1975年6月15日是意大利大选的日子,在此之前福用八天时间一口气写成剧本《范范尼被绑架》(1975),于6月2日在自由宫上演。范范尼是当时意大利天主教民主党的书记,竞选中风头正劲。戏以怪诞的形式对他进行讽刺挖苦,刻画天民党的竞选丑态。剧中的范范尼为了多拉选票,设下苦肉计,指使同党安德雷奥蒂派刺客假装把他劫持走,以赚取选民的同情。后来他做梦进了天堂,受到女游击战士式的圣母、革命者型的基督和保守派的上帝的审判,他的劣迹败行大白于天

下。这是一出与天民党的竞选打擂台的戏。这种密切配合时事，针对重大人物和事件，迅速推出讽刺剧，是以艺术直接介入政治的做法。指名道姓的批判是一种短兵相接。当时该剧中范范尼侏儒式的滑稽造型，被拍成剧照，印满意大利大大小小的报刊。台上的戏变成了全国规模的"恶作剧"。

福的其他主要剧作还有《总是魔鬼的错》(1965)、《工人识字三百个，老板认字一千个，所以他是老板》(1969)、《喇叭、小号和口哨》(1980)。他还与妻子合写了系列女性独白剧《全部的家，床和教堂》(1977)，另外，他撰写了总结戏剧创作经验的理论著作《演员基本手册》(1987)。

翁贝尔托·埃科(1932—)是从理论研究转向创作的文学家。1954年大学哲学系毕业后，从事美学研究，后来专攻符号学，在博洛尼亚大学任符号学教授，成为该学科的权威学者。他是新先锋派组织"六三社"的成员，他的《开放性著作》(1962)一书是意大利新先锋派的代表性理论著作之一。他在书中通过跨学科性的研究，加深对现代文学艺术的理解，认为真正的新先锋派艺术作品在意义上是没有结尾的，无止境的，它本身既可以容纳其他艺术家和读者对它的各种理解，又对其他的社会制度和文艺价值具有预见性，包含着对未来的进一步的理解和启示。60年代末他与一些激进的作家同学生造反运动联合，组织各种社会活动。1967年春他同桑圭内蒂等人创办政治、文艺半月刊《十五》，1969年初他们看到一些学生与工人合作的迹象，就宣称革命已临近，编辑部停刊转入革命行动。这实际上宣告了新先锋派运动的结束。

1980年埃科首次发表文学作品——长篇小说《玫瑰的名字》，立刻引起轰动，成为畅销书，获得1981年斯特雷加小说奖。后又在美国被改编拍成电影，享誉世界各地。小说围绕14世纪教会内为争夺一部珍贵历史手稿而连续发生的几起谋杀案展开。它确实是根据历史事实改编的，既是历史小说，又是侦探故事，引人入胜，有很大的可读性。但是它的深奥神学辩论、哲理分析和象征意义，又超出一般通俗读物的水平。1988年埃科出版第二部长篇小说《弗科的摆钟》，小说的内容与结构都极其复杂。主要情节线索是70年代米兰一家出版社的三位编辑伪造了一份古代秘密社团征服世界的计划书，流传出去后，有些人信以为真，按计划上所说于1984年6月23日夜赴巴黎某博物馆内陈列的弗科的摆钟之下聚会。书中充满现代生活的复杂、古代黑社会的神秘、宇宙空间的奇妙，堪称一

部奇书。由于时间与空间变换频繁，使人不易读懂。

第九节 东欧文学

波兰文学 第二次世界大战以后，波兰文学的发展经历了三个时期。1944年到1948年为第一时期。在这一时期里，描写反法西斯战争的文学，占据重要的地位。纳乌科夫斯卡揭露希特勒战争罪行的报告文学《颈饰》(1946)，沃依切赫·茹克罗夫斯基(1916—)反映波兰军队英勇地参加反法西斯抵抗运动的短篇小说集《来自沉默的国度》(1946)，塔杜施·波罗夫斯基(1922—1951)，描绘战争时期普通波兰人的生活和心态的小说《同玛丽娅告别》(1948)和《石头世界》(1948)等，是这类作品中最具影响的名篇。描写知识分子的生活，反映知识分子的坎坷经历和历史命运，对作家的小说创作具有很大的吸引力。二战后，影响较大的有耶·安杰耶夫斯基(1890—1983)的《夜》(1945)、卡齐米日·布兰迪斯(1916—)的《木马》(1946)、《战争之间》(1948—1951)，斯坦尼斯瓦夫·狄加特(1914—1978)的《波登湖》等。反映国内阶级斗争，也是很重要的题材，安杰耶夫斯基的长篇小说《灰烬和钻石》就是以描写旧军人战后进行暗杀和破坏活动，唤起人们的重视的。另外，这时期还涌现出不少历史小说，如塔杜施·布列扎(1905—1970)的《耶赫雷的城墙》(1946)和《天和地》(1949)，纳乌科夫斯卡的《生活的交点》(1948)，卢齐杨·鲁德尼茨基(1882—1968)的《旧的和新的》(1948)等。

这一时期的诗歌作品主要有布罗涅夫斯基(1897—1962)怀念死在集中营里的妻子和战友，赞颂社会主义建设的《爱情之歌》、《五月的歌》、《波尼亚托夫斯基桥》，密齐斯瓦夫·雅斯特隆(1903—1983)为反法西斯战争胜利和社会主义建设而欢呼的许多短诗等。

1949年至1956年为波兰战后文学发展的第二时期。1949年1月，在波兰作家协会召开的代表大会上，确定社会主义现实主义为指导波兰作家创作的基本原则，要求作家及时地反映现实生活中的阶级矛盾和阶级斗争，歌颂社会主义建设，担负起教育人民的使命。作家们在创作中不是按照艺术规律办事，而是阶级斗争和生产建设先行，因此，文学创作渐渐脱离了艺术轨道，使生产文学，公式化、概念化的作品甚多。但有的作

家比较深入生活，不按上述命令办事，还是写出了一些比较好的作品。如耶日·普特拉门特(1910—1986)评议萨纳齐亚政府政策的长篇小说《九月》(1952)，茹克罗夫斯基(1916—)揭露一些胆小如鼠、贪生怕死的军官在战场上丑态百出的《失败的日子》(1952)，伊戈尔·内维尔利(1903—)描写两次大战之间波兰共产党人斗争生活的《一个人的道路》等。战后的波兰文学的第一次发生变化是在1954年。在这一年6月召开的作家代表大会上，作协领导克鲁齐科夫斯基首先发出扩大创作题材的号召，报刊相继提出保证创作自由的要求，于是出现了一些观点与以往很不相同的作品。如斯坦尼斯瓦夫·斯塔文斯基(1921—)宣传不同政治派别的人应该团结一致共同抗击德国法西斯的《下水道》(1955)和东布罗夫斯卡展示农民在农业合作化运动中不同态度的《乡村婚礼》等。在诗歌创作方面，布罗涅夫斯基写了歌颂工农群众和知识分子投入建设的忘我精神的诗篇《职工联盟》、《希望》和《我们的五月》。高尔钦斯基写了对牺牲的英雄表达敬仰之情的《结婚戒指》(1949)、《歌》(1953)、《纽贝》(1951)等。杜维姆出版了旨在批评形式主义的诗集《玫瑰》。瓦日克写了批评虚假现象和空洞口号的《给成年人的长诗》(1955)。在戏剧方面，安娜·希维尔什钦斯卡(1909—)描写工人运动的话剧《对着墙壁呼唤》(1951)，耶日·卢托夫斯基(1923—)表现如何对待历史出身问题的干部的《急诊值班》(1955)是这一时期颇受欢迎的剧作。

1956年是关系到波兰的政治和文化生活的极为重要的一年。在这一年里，波兰文学界对20世纪欧美现代派文学作了肯定性的评价，从此，出版界开始大量翻译、出版欧美20世纪各种现代派作家的作品。文坛上，以马列克·赫瓦斯科(1934—1969)、斯坦尼斯瓦夫·格罗霍维亚克(1934—1976)为代表的一代青年作家迅速崛起，以清算1956年以前波兰社会中的阴暗面作为创作的中心主题，这种作品后来被称为“清算文学”。宣扬个人与群体的对立，是许多作品宣扬的共同思想。反传统的荒诞派戏剧，否定现实中一切的“新浪潮”派迅速发展起来。这类作家的心目中只有一个腐朽堕落的黑社会，专门津津乐道地描写流氓、小偷、醉鬼和妓女主宰的社会，这种描写黑社会的小说被称为“黑色文学”。

尽管这样，依然有许多新老作家，在反映历史和现实生活的许多方面，创作了大量好的和比较好的作品。在小说方面，有伊瓦什凯维奇(1894—1980)的长篇小说《名望和光荣》(1956—1962)。这是一部史诗性

的巨著，代表战后波兰文学最高成就的作品。小说的全部内容围绕着曾经居住在乌克兰的三个波兰家庭的三代人的生活道路层层展开，从广阔的背景上艺术地再现了自第一次世界大战到1947年间波兰社会生活的千姿百态。这里既有对十月革命爆发时乌克兰各派势力角逐的描述，也有对波兰各阶层思想和政治面貌的再现，同时对波兰士兵在反法西斯战争中的英雄业绩和爱国主义精神，也作了传神入化的描写。同样，罗曼·布拉特内(1921—)描写英勇的波兰青年同占领者展开生死搏斗的小说《哥伦布们，即二十岁的一代》(1957)，也在评论界和读者中间享有盛誉。普特拉门特(1910—)的系列政治小说《不忠实的人们》(1967)、《年轻的一代》(1963)提出尖锐的政治问题，引起人们的关注。另外，还有安杰耶夫斯基反映60年代华沙文艺界与政府斗争的《渣滓》(1981)，以及威廉·马赫在艺术形式上颇具现代派小说特点的《黑海滨的群山》(1961)，塔杜施·孔维茨基的《当代圆梦书》(1971)等小说。描写反法西斯战争的文学作品，半个世纪以来始终未间断过。这时期出现的小说有塔杜施·霍乌伊(1916—)反映犹太人遭屠杀的《我们世界的末日》(1951)和揭露希特勒法西斯作杀人实验的《天堂》(1972)等。

在诗坛上，1956年以后成就最大的是侨居国外的切斯瓦夫·米沃什(1911—)。他在四十多年的时间里，在国外出版了二十多部诗集和小说，其中主要有诗歌集《白昼之光》(1953)、《诗的论文》(1957)、《波别尔王和其他的诗》(1962)、《中了魔的古乔》(1964)、《无名之城》(1969)、《日出日落之地》(1974)及长篇小说《权力的攫取》(1955)和《伊斯塞谷》(1955)等。米沃什因为"在自己的全部创作中，以毫不妥协的深刻性提示了人在充满剧烈矛盾的世界上遇到的威胁"，表现了"人道主义的态度和艺术特点"，获1980年度诺贝尔文学奖。其他颇具影响的诗人还有斯坦尼斯瓦夫·卡塔克、杨·波列斯瓦夫·奥若格(1913—)、耶日·哈拉塞姆维奇(1933—)、米龙·比雅沃谢夫斯基(1922—1983)、博格坦·德罗兹多夫斯基(1931—)、塔杜施·鲁热维奇(1921—)、安娜·卡明斯卡(1920—)等。

捷克文学和斯洛伐克文学 自1945年到1989年，前捷克斯洛伐克这个国家一直未能真正平静过。反映在文学上，也是风雨不止。因此在很长的时间里，文学的艺术规律未能得到应有的重视，致使不少公式化、概念化的作品比比皆是。不过，有一些生活经验丰富，艺术素质较高的作

家，自觉地按照艺术规律办事，创作出不少优秀和比较优秀的作品。

博·日哈(1907—1987)是一位既从事创作，又擅长编辑出版的多能作家。作品有三大类。一类是儿童文学，主要有《洪扎的旅行》、《儿童百科全书》等。1980 年曾获安徒生文学奖。第二类是农村小说，主要有《敞开地面》、《两个春天》、《老乡》(上、下卷)。这些小说描绘了农村多彩多姿的生活画面，塑造出个性鲜明的不同类型的人物形象，细致入微地反映出他们思想感情的变化过程。第三类是三部曲的历史小说《跪在我面前》、《等候国王》及《仅仅剩下一把剑》。日哈多次获国家奖，并被授予人民艺术家称号。

杨·科扎克(1921—)是钳工之子。60 年代初步入文坛，很快就成了文艺界的政治领导人，自 1972 年至 1989 年，连续 17 年担任捷克斯洛伐克全国作家协会主席。科扎克的文学生涯与农村生活紧紧地联系在一起。60 年代初发表的中篇小说《玛琳娜·拉德沃科娃》触及到了农村错综复杂的矛盾，在当时影响很大，是农村题材小说创作的重大突破。接着又出版两部长篇小说《粗壮的手》和《圣米哈尔》(1971)。另外，还有《鹳巢》(1976，获国家奖)。这些小说是捷克农村发展、变化的艺术记录。60 年代后期多次去贝加尔湖一带原始森林体验生活，90 年代发表了散文集《在西伯利亚原始森林的狩猎》、中篇小说《白牧马》、长篇小说《虎区之秋》。在这些小说里，作者最为关注的是道德伦理问题。另外，作者对故乡，对劳动和女性美，怀有一种特殊的赞美之情，长篇小说《亚当和夏娃》(1982)是最好的说明。

雅·塞弗尔特(1901—1986)出身贫苦。青年时代为十月革命而欢呼，投入到革命洪流中，以无产阶级诗人的身份走人文坛，出版了诗集《泪城》。20 年代中期，他成了“纯诗派”的代表人物之一，这时期的代表作品是《全是爱》。30 年代，出版了诗集《裙兜里的苹果》、《维纳斯的手臂》等，表达了对真正的爱情的向往，对真、善、美的追求。1936 年以后，德国法西斯对捷克的威胁日渐加剧，塞弗尔特写下了《别了，春天》、《披上白昼的光》、《石桥》等几部著名的诗集。战后创作了《泥盔》、《穷画家到世间》两部深受欢迎的爱国主义抒情诗集。他担任过作协主席，代表作《母亲》获 1954 年度的国家奖。后受批判，被解除了作协主席的职务。苏共 20 大之后，塞弗尔特在捷克第二次作家代表大会上激烈地批评了捷共在文艺政策上的错误和个人崇拜等现象。但此举受到公开批判，之后，因政治和

健康原因辍笔十年。重返文坛后，有《孤岛上的音乐会》、《哈雷彗星》、《铸钟》等多部诗集问世。1967 年再次受批判，又被迫搁笔 12 年。在这以后出版的诗集有《皮卡迪利之伞》、《避疫柱》、《身为诗人》等。由于“他的诗富有独创性，新颖，栩栩如生，表现了人的不屈不挠的精神和全面发展的自由形象”荣获 1984 年度的诺贝尔文学奖。

米·昆德拉(1929—　)出身于钢琴教授之家。毕业于艺术学院电影专业，后从教多年。1975 年开始流亡法国，在巴黎大学执教、创作至今。主要作品有诗集《人，一座广阔的花园》、《最后的五月》、《独白》，随笔集《小说的艺术》，小说《玩笑》。到巴黎后发表的作品有小说《可笑的爱情》、《为了告别的聚会》、《生活不在这里》及《不朽》等。昆德拉是一个有争议的名诗人，不过近年来他的作品越来越受到青睐。

鲁·瓦楚列克(1926—　)是深受现代派影响的小说家，作品常带有卡夫卡式的“喻意”。主要作品有长篇小说《斧子》、《豚鼠》和《实验室的老鼠》等。他积极参与政治活动，是有名的政治宣言《两千字》、《七七宪章》的起草人之一。他对苏联 1968 年出兵捷克持坚决反对的态度，因此，多年来他的作品一直被查禁，只能在地下或他国出版。

瓦·哈韦尔(1936—　)是捷克有名的剧作家、政治活动家。1963 年发表的剧本《花园盛会》轰动了剧坛，使其一举成名。后被捕三次，坐狱达五年之久，但继续创作。在地下或他国出版的剧本有《乞丐的歌剧》、《展览会的开幕典礼》、《抗议》、《过失》等。80 年代末政局发生激变之后，哈韦尔当上了共和国总统。

巴·科胡特(1928—　)是流亡国外的剧作家。主要作品有诗剧《动听的歌儿》，话剧《九月的夜晚》、《不幸的凶手》等。代表作《如此爱情》(1958)曾引起轰动，但也引起争议。不过，该剧迄今仍在近 20 个国家的舞台上继续演出。

20 世纪下半叶的斯洛伐克文学情况与捷克颇为相似。社会主义现实主义也在文坛上占统治地位。著名的诗人有拉·诺沃麦斯基(1904—1976)，主要诗集有《星期四》、《长菱形》、《西班牙的天空》等，安·普拉弗卡(1907—1982)，主要诗集有《夜与晨曦》、《利普托夫的芦笛》、《遍山的火焰》等，米·瓦列克(1927—　)，主要诗集有《接触》、《吸引力》、《激动不安》及长诗《千言万语》等。著名的小说家有弗·米纳奇(1922—　)，主要小说有多卷本的历史小说《一代人》，第一卷为《久等》，第二卷为《生者与死

者》,第三卷为《钟声》,拉·姆尼亚奇科(1919—)的主要作品有短篇小说集《迟写的报道》、长篇小说《权力的滋味多么美》等,温·希库拉(1936—)的主要作品有短篇小说集《没有掌声的音乐会》、以及长篇小说三部曲《木匠师傅》、《玫瑰香葡萄》、《维尔玛》,杨·索洛维奇(1934—)的主要戏剧作品有广播剧《卓越的天才》、话剧《再过五分钟就是午夜》、《渐暗的太阳》、《子午线》、《银色的美洲豹》、《金鱼》、《犯错误的权利》等。

匈牙利文学 1945 年流亡国外的作家陆续回国。由共产党员作家带头组成社会主义文学的队伍。但资产阶级人道主义文学和“民粹派”文学依然存在,当时匈牙利存在着多种党派,文学也受到这种政治气候的影响。共产党、社会民主党、民族农民党、独立小农党都有自己的文学政策和体现自己的政治主张的作家与艺术家代表。各政党新创办的文学刊物,反映了这个时期匈牙利文学发展的新态势,即各政党共存共荣的态势。

如同其他的社会主义国家的文学一样,二战以后,作家们把描写反法西斯战争,揭露法西斯罪行,歌颂人民英勇斗争的丰功伟绩,当作自己最神圣的任务,涌现出一大批反法西斯的精品佳作。小说方面有纳吉·劳约什的《地窖日记》、德里·蒂波尔的《地府游戏》、**科萨克·劳约什**(1887—1967)的《纪念死亡挣扎的一本小书》和达尔瓦什·尤若夫的《沼泽地中的城市》等。诗歌作品有科萨克·劳约什的《沉思》、**伊叶什·久拉**(1902—1983)的《布达,1945 年 1 月》、弗多尔·尤若夫的《永恒的三月》、泽尔克·佐尔坦的《在一个红军战士的墓前》、隆波·雷林茨的《出狱》和《幽灵奏鸣曲》等。

这一时期,围绕着一些重要的政治问题和艺术问题,文坛上曾进行过热烈的争论。理论家**卢卡契·久尔吉**(1885—1971)和列瓦依·尤若夫(1898—1959)发表了一系列很有见地的论文,影响颇大。

1948 年以后,涌现出一批描写重大历史题材的现实主义小说。影响较大的有萨波·巴尔(1893—1970)的描写土改和合作化运动的《春风》和《新土地》、维莱什·彼得的《养路工》和《考验》、沙尔考迪·伊姆雷的《戛尔·扬诺什的道路》、切莱什·蒂波尔的《霍德草原上的大火》。考林蒂·费伦茨的反映工人阶级当家作主,建设社会主义新生活的小说《泥瓦工》,赛拜列尼·莱海尔的《移山》和巴拉尼·陶马什的《二十年》等。此外还有维莱什·彼得(1890—1970)描写农村生活的三部曲《三代人》,德里·蒂波尔展示

20世纪30年代匈牙利社会状况和政治运动的长篇《回答》，伊列什·贝拉(1895—1974)反映匈牙利解放的三部曲《歌唱武器和勇士》、《喜剧院的战斗》和《炮声沉寂》和三卷本长篇《祖国的光复》等等。

50年代初期，文坛上提出了克服公式化的问题，1954年作协大会甚至提出了要"描写生活中的真正冲突"，要"大胆地描写困难"的口号。于是，创作上发生了很大变化，不少作家对描写社会生活中的错误、缺点和阴暗面，产生了浓厚的兴趣，形成了报告文学、社会志、讽刺小说和历史小说迅速发展的繁荣局面。考林蒂·费伦茨的《祖国通讯》，沙尔考迪·伊姆雷的《被取消的会见》，切莱什·蒂波尔的《游手好闲的爵爷》，维莱什·彼得的讽刺小说《苹果园》，德里·蒂波尔(1894—1977)的《在砖墙后面》等小说，就是在这一特殊形势下出现的代表作。

众所周知的1956年历史事件，使匈牙利文学的发展受到了很不利的影响。在此之后的五、六年时间里，文坛只出版了一些老作家创作的历史小说和一些作家以前流亡时期写的作品。1961年以后，小说创作再度繁荣。小说反映的内容大大地拓宽，农民生活、城市工人生活和其他社会阶层的生活，都得到了广泛而细致的描绘。比较好的作品有费叶什·安德莱的反映工人阶级实际状况的《铁锈坟场》、法比扬·卡塔琳的描写匈牙利流氓无产阶级生活的《马可尔迪一家》。另外，还有乌尔本·埃尔塔的《大冒险》、莫尔多瓦·久尔吉的《煤气灯下》、夏尔·依斯特万的《陷阱》和萨空尼·卡罗伊的《在城市那边》。反映农村在发展中社会及文化诸领域出现的新矛盾、新问题的作品有维莱什·彼得的《蒂萨河那边的故事》、萨波·巴尔的《蒂萨河这边，多瑙河那边》、乌尔本·埃尔诺的《金色的烟雾》、高尔戈茨·伊丽莎白的《半途》以及维格·安陶尔的《旱虹》等。知识分子的命运也受到作家的关注，涌现出一系列反映知识分子生活道路和道德面貌的小说，如罗纳依·久尔吉的《夜间车》、比尔卡什·安德莱的《被忘却的人》、奥特里克·格若的《黎明时的房顶》等。

60、70年代老作家、中年作家和青年作家都很活跃，优秀作品大量问世。著名的作品有内迈特·拉斯洛(1901—1975)的小说《恐惧》，豪特尼克·劳约什的《老爷和人们》，巴拉尼·陶马什的《没有父亲的一辈》、莱迈尼克·日格蒙德的《流浪之书》及《原始森林》等。另外，一些著名作家还写了一批具有历史文献价值的回忆录。

70年代，匈牙利文学界完成了新老两代作家的更替，元老作家陆续

去世，知识结构更新，文艺思想深受外来影响的新领导占据了重要岗位，整个文学面貌开始发生变化。现代派思潮和表现手法被很多作家借鉴，奥什派尔扬·久尔吉的《安全的进出口》、鲍拉日·尤若夫的《匈牙利人》、拜莱梅尼·格若的《传说集》等新颖别致的作品，为文坛增添奇异的景观。纪实小说、回忆录、寓言式和荒诞派作品也为繁荣的文坛增加了丰颖的色彩。与此同时，还出现了一大批历史小说，如费雅·格若的《维赛格德之夜》、萨波·玛格达的《旧式故事》等。这批历史小说的出现，说明现实主义文学依然具有强大的生命力。

罗马尼亚文学　小说家**马林·普列达**(1922—1980)是20世纪下半叶小说领域的代表人物，从1952年起，他担任《罗马尼亚生活》杂志编辑、副主编，1968年当选罗马尼亚作家联合会副主席。普列达1942年初登文坛，他的第一部小说集《四方来相会》于1948年问世。这部小说集中的8个短篇均是以乡村生活为背景，塑造了一系列的农民形象。长篇小说《莫洛米特一家》(第一卷1955年，第二卷1967年)展现了罗马尼亚各个历史时期农民的心态，普列达因此跻身于当代罗马尼亚著名小说家行列。

之后他又涉足工业、历史、知识分子题材，创作了《不速之客》(1968)、《呓语》(1975)、《伟大的孤独者》(1972)等长篇。《呓语》发表后，前苏联的《文学报》给予了猛烈地抨击，这反而使得普列达的声名大振。1980年春，三卷本巨著《世上最亲爱的人》出版，可惜小说问世不久，普列达猝然身亡。

《世上最亲爱的人》着意通过一个普通人的悲剧人生来揭示整个民族的悲剧。小说讲述了这样一个故事：大学哲学系助教维克多偶然结识了已婚妇女玛蒂尔达，维克多倾心于玛蒂尔达的美貌和气质，早已同丈夫貌合神离的玛蒂尔达也在维克多身上发现了新的希望，二人一拍即合，共坠爱河。经过一番难免的周折，当两人终于结成正式夫妻后，维克多却发现，现实的玛蒂尔达爱慕虚荣、自私狭隘，远不是他心目中的形象，生活和爱情的危机令他烦恼不已。为求解脱，维克多潜心研究哲学，并深得启发。感触良多的维克多写了《卑鄙者时代》一文，发表了他对人生处世的新见解。他认为：人心理的平衡和境界的超脱是靠自身的悟性而得到的。但是维克多并没有得到解脱，他的这篇文章在学校里遭到严厉的批判，夫妻关系也日益恶化，更糟糕的是，有一天警察突然出现在维克多面前，以参与反革命匪帮活动罪名将他逮捕。无辜的维克多无可争辩，莫名其妙

地便开始了艰苦的劳改生涯。三年后，维克多刑满释放，这时他的身上已永远铸上了劳改犯的烙印。虽然他到处奔波寻找工作，但是不光彩的过去却令他屡屡失败，无奈之下，他进了灭鼠队。玛蒂尔达早已弃他而去，另觅新欢。又是几番风雨之后，维克多终于在一家企业当上了会计。维克多就职的这家企业有个出纳名叫苏齐，苏齐是旧时代一个资本家的女儿，受父母问题的牵连而被大学开除。相似的经历、共同的遭遇使他们逐渐接近、相爱，最后走到了一起。谁知造物主偏偏要作弄维克多这个苦命的人。在一次外出滑雪时，维克多意外地与苏齐的丈夫彭恰相遇，而在此之前，苏齐从没有提及过她的这位丈夫。维克多被迫与彭恰格斗。混乱中彭恰从缆车上掉进山谷身亡，维克多再次踏进监狱大门，爱情也又一次破灭，等待维克多的只有漫漫无眠的长夜……

这部小说全面展现了50年代罗马尼亚的社会全景，因此被罗马尼亚文学评论界公认是"描写动荡时期由爱而生发的快乐和灾难的无与伦比的杰作"。《世上最亲爱的人》的问世将罗马尼亚的小说创作向前推进了一大步。之所以这么说，首先是因为这部小说以维克多的爱情历程为线索，貌似爱情小说，但作品涉及了文化、教育、社会、政治各个领域、各个阶层，其间包含的巨大容量和深刻的哲理性都是前所未有的。其次，小说成功地塑造了主人公维克多的形象，他的身上具有海明威所推崇的精神，即你可以消灭他，但却不能令他屈服。这股顽强的精神力量支持着他始终用微笑坦然面对一切磨难。当然，维克多身上也必不可免地存在着许多弱点，但正因如此，他才血肉丰满，真实可信。

50年代以后，政治空气越来越浓厚的戏剧舞台上，优秀的剧作难得一见。70年代以后，奥雷尔·巴朗格(1913—1979)、霍里亚·洛维内斯库(1917—　)、马林·索雷斯库(1936—　)、杜·拉·波佩斯库等作家将目光投向戏剧舞台，创作了一批颇具深度的作品，为戏剧的迅猛发展作出了重大贡献，而后者是其中最能代表这一戏剧发展趋势的作家。

杜·拉·波佩斯库(1935—　)是当代著名小说家和剧作家，1970年起担任《论坛》杂志主编，80年代后曾担任过罗马尼亚作家联合会主席。波佩斯库的文学创作始于诗歌、小说，从60年代起，波佩斯库致力于长篇小说和戏剧创作，他的长篇小说《F》(1969)、《过时的雨》(1973)等曾轰动一时。他的主要剧作有《无望的爱之夏》(1966)、《这些悲哀的天使》(1969)、《除夕夜之猫》(1970)、《飞鸟萨士比亚》(1973)等。

波佩斯库的剧作存在主义色彩浓重。在题材和手法上，他都走出了传统的套路。他善于以心理描写、荒诞与象征的手法来表现各种社会矛盾、内心冲突，揭示真、善、美与假、恶、丑的对立。《除夕夜之猫》便是代表他风格的一部佳作。

《除夕夜之猫》的剧情有些荒唐：奥雷尔一家正在欢度除夕，奥雷尔刑满出狱的父亲图道尔突然出现在大家面前。20 年前，图道尔是以反革命叛国罪被控入狱的。奥雷尔的舅舅埃利泽乌对图道尔的归来大惊失色，正是他的诬告，害得图道尔苦度了 20 年的铁窗生涯，且至今沉冤难雪。图道尔当众揭露了埃利泽乌的卑鄙行径。奥雷尔放荡的妹妹也控诉了舅舅令她堕落的罪恶。埃利泽乌在众人的唾弃和恐慌中上吊自杀。因为父亲的原因，奥雷尔从小便尝尽遭人白眼的苦楚，如今刚刚混进上流社会，父亲的出现给他的前程蒙上一层阴影，所以他拒绝承认亲生父亲，并将之赶出家门，最后竟然残忍地杀死了自己的父亲。

这出家庭的悲剧实际上展现了那个极权时期整个民族的苦难，因而《除夕夜之猫》具有很强的时代感。

教条主义盛行的 50 年代，革命诗大行其道，阿尔盖济、布拉加等一批优秀诗人被彻底否定，诗歌在 50 年代可以说是停滞的年代。60 年代之后，抒情诗的传统得以恢复，一批勇于创新的新人登上诗坛，将诗歌提高到一个新的水平，诗坛出现了“抒情诗爆炸”的欣欣向荣景象。这一时期比较活跃的诗人有尼基塔·斯特内斯库、马林·索雷斯库、安娜·勃朗迪亚娜等。

尼基塔·斯特内斯库（1933—1983）曾任编辑、记者和副主编，出版的诗集有《爱的意义》（1960）、《感情的幻觉》（1964）、《时间的权利》（1965）、《严寒》（1972）、《绳结和符号》（1982）等十几部。

斯特内斯库作诗强调用视觉去调动想像力，他尽可能地用想像调动读者的感觉，这样就使得抽象的概念、数字变得形象可感，美感也就自然而升，《追忆》便是这样的典型作品。

马林·索雷斯库（1936—　）大学毕业后长期从事编辑工作，1978 年起任《枝丛》杂志主编。从 1964 年的第一部作品起到现在他已出版有十几部诗集，代表作有《时钟之死》（1966）、《万能的灵魂》（1976）等。

索雷斯库的诗善于在不知不觉的叙述中引发一个深刻的哲理；他的诗语言和手法不拘一格，颇具现代诗人之风；明显的讽刺色彩在他的诗中

格外醒目，因此他得到了"哲理诗人"、"现代派诗人"和"讽刺诗人"等不同的称号。

安娜·勃朗迪亚娜（1942— ）是罗马尼亚当代诗坛最活跃的女诗人之一。她17岁步入诗坛，现已著有《脆弱的足跟》(1976)等十余部诗集。

勃朗迪亚娜的诗大多以爱情、人生、自然、生死等为主题。这些主题永恒而古老，很容易陷入俗套。勃朗迪亚娜在一定思想内涵的基础理论上，以女性特有的柔美和细腻，赋予古老的主题以新的视角和诠释，令读者在读她的诗时不乏启迪。

保加利亚文学　在1956年4月召开的保共五届四中全会上，批判了契尔文科夫的个人迷信及其在政治、经济、文化等方面执行的错误路线。自50年代中期以后的30多年里，文学艺术获得了发展和繁荣。这主要表现为作家和文艺批评家一代代地成长起来，涌现出了一大批具有较高艺术质量的优秀作品。

文学创作的题材有了很大的拓展。40、50年代，文学创作侧重于反法西斯题材和社会主义建设的题材。60、70年代以后，作家们的注意力扩展到社会道德题材和历史题材，并开始关注科技革命对社会生活产生的广泛影响。

在1956年以后的诗坛上，加戛罗夫、马特夫、麦托迪耶夫的政治抒情诗占有重要地位。加戛罗夫在发表《早春》之后，1958年出版了诗集《在沉默的时刻》，抒发了他对违反社会主义准则的现象的不满和对革命的热爱。加戛罗夫的诗歌感情真纯炽烈，诗风刚健挺拔，读者甚多。

帕维尔·马特夫（1924— ）在60、70年代有《海燕在浪头休息》(1963)和《未被伤害的世界》(1970)问世。这两部诗集表达了诗人对现实重要问题的关注和强烈的社会责任感。另外，诗人也对教条主义思维方式给予率真的批评。

米特尔·麦托迪耶夫（1922— ）在50年代以长诗《季米特洛夫的后代》一举成名，之后又陆续发表了多部歌颂祖国、社会主义和党的诗集，如《为了时代与自己》(1963)、《巨大的变迁》(1971)等，表现了诗人对革命事业和社会主义祖国的忠诚。在诗歌中，诗人经常把自己与时代连结在一起，使作品具有一种凝重沉实的格调，增强了诗人自己的人格力量。

60、70年代，诗坛上涌现出一大批诗才颇高的新人，为保加利亚诗歌增添了一种新景观，散发出现代工业文明的时代气息。在这批新的诗人

当中，列夫切夫、斯特凡诺娃是成就突出的佼佼者。

柳波米尔·列夫切夫(1935—)以诗集《星星是我的》(1957)崛起于诗坛。在这部诗集里，诗人以高昂豪迈的诗句表达了要永远继承光荣革命传统的情怀。后来随着生活的迅速发展和变化，列夫切夫诗歌创作的题材有了进一步的扩大，其中歌颂人在科技突飞猛进的世界中精神面貌的变化是他诗歌创作的另一个重要领域。例如《新纪元》一诗由牧羊人在夏季的夜晚挤奶时仰望天空，看到一颗人造卫星而引发的惊叹；再如对马尼查河水电站建设工地上劳动者精神面貌动情的描绘，都让人看到了这位诗人诗歌艺术的新天地。

丽梁娜·斯特凡诺娃(1929—)以表现时代生活色彩的丰富性引起读者的青睐。她不仅敏锐地洞察了社会的种种矛盾，而且还以极大的兴趣关注着原子时代物质文明的进步。在诗集《未来的声音》(1969)、《太阳吻我》(1970)、《磁场》(1979)中，诗人怀着满腔热情歌颂"奇迹般的世界"，惊呼腾飞式的高速度已"深入人们的灵魂"，"控制着他们生命的脉搏"。同时也对时代的发展与人的自然本性不和谐表示深深的忧虑。斯特凡诺娃的诗歌具有鲜明的时代精神和优美动人的形式。联想和形象性绚丽多彩，抒情意味浓郁深挚，以女性特有的温馨柔润的感情拨动着读者的心弦。

80、90年代，如同不少国家的诗坛一样，保加利亚的诗坛也被一种晦涩朦胧的迷雾所笼罩，引起评论界和读者的争议。

同40年代以前的小说相比，解放后50多年来的小说创作呈现出空前繁荣的局面。小说作家的队伍不断扩大，作品数量显著增多。30、40年代开始走上文学之路的老一代作家，他们是二战前后社会变迁的历史见证人，生活阅历丰富，创作出许多反映各时期的重大社会问题的小说，成为保加利亚文坛的中坚力量。他们当中著名的有塔列夫、古里亚什基、达斯卡洛夫、曼诺夫、巴尔丁诺夫等。这批作家的作品代表了保加利亚传统小说发展的思想和艺术风貌。60年代产生了第二代作家，如彼得罗夫、拉迪契科夫、弗切吉耶夫等。这批作家与前面讲到的老作家不同，他们在艺术上具有新的探索精神，善于运用现代小说的种种表现手法，因此，作品的艺术水平有明显的提高。70年代后，又出现了第三代作家，如马尔科夫斯基、苏加列夫、斯特拉蒂耶夫等。这批作家更加注重人物心理深度的开掘。

小说创作的题材范围随着时代的前进而不断扩大，反映生活的深度和广度也有所拓展。60、70年代，不少作家的注意力转向了社会道德问题和科技革命时代人类所面临的种种问题，创作出不少优秀的传世之作，如维任诺夫的《夜驰白马》、《障碍》、《白蜥蜴》，古里亚什基的《桃花心木架起的房子》，弗加吉耶夫的《荒园绿草》，拉迪契科夫的《最后的夏天》等。

小说的艺术表现形式，也在不断地丰富、完善。50年代小说讲究故事情节的错综复杂，着力追求生活画面的广阔丰富，表现人物品格与命运同社会历史的紧密联系。60年代以后的小说淡化情节，追求表现人的主体意识，竭力以人为中心，开掘人物的内心世界，增强作品的抒情意味。表现手法更加多样，更富有现代意识。

在近50年的时间里，创作上取得突出成就的小说家有迪·迪莫夫、卡·卡尔切夫、安·古里亚什基、帕·维任诺夫、约·拉迪契科夫等。

迪米特尔·迪莫夫（1909—1966）最重要的作品是长篇小说《烟草》（1951）。这部小说以尼古丁烟草公司总经理鲍里斯的兴衰史，真实地描写了金钱势力对人的腐蚀和毒害，揭露了资产阶级的堕落和腐朽，歌颂了工人群众的英勇斗争，在社会上有强烈的反响，受到读者和评论界的赞扬。

卡门·卡尔切夫（1914—1988）在50、60年代享有很高的声誉。50年代的作品主要有表现季米特洛夫伟大一生的传记小说《工人阶级的儿子》和反映反法西斯斗争的长篇小说《生者的回忆》（1950）。60年代最成功的作品是长篇小说《新城奇缘》（1964）。小说的主人公马斯拉尔斯基原是一名政工干部，在农业合作化时，因不同意县委的左倾冒进作法而被开除党籍，下放到一个汽车修配厂当工人。后因一场意外的火灾遭诬陷，被关进监狱，妻子也跟他离了婚。1956年他得到平反昭雪，恢复了党籍。他不愿意恢复原职，而去原先参与建设的工地，当了一名司机。幸运的是，在这里，他又与离了婚的妻子相遇，见她日子过得并不幸福，于是便暗中保护她，帮助她。小说就以这两个人曲折的感情经历为线索，真切地描绘了现代保加利亚人的生活画面，批判了社会中的丑恶现象，歌颂了普通劳动者的高尚情操，是保加利亚当代文学中的闪光之作。

安得列·古里亚什基（1914—　）的小说题材较为广泛。50年代写了好几部反映农村现实生活的作品。其中，长篇小说《金羊毛》（1958）最为发人深省。主人公达莫夫是一个农业合作社的主席，不论是革命斗争时

期，还是农业合作化高潮时期，都做过一些过左的不近情理的事情。可是，人们却认为他是一个享有荣光的人物，连少先队的孩子们也邀请他讲述自己的不凡业绩。然而，以往做的一件件错事却引起他的反省，内心里感到十分惭愧，最后因精神崩溃而自杀身死。小说具有一种震颤人心的人格力量，达莫夫的个性刻画得鲜明、突出。这是一部摆脱了公式化束缚的力作。

古里亚什基的另一部长篇《桃花心木架起的房子》(1975)描写了布尔斯基一家的变迁及其三个儿子的命运。一个儿子忠诚老实，安分守己地做人。一个儿子具有超常的才干，但名利思想极为严重，虽然得到了令人羡慕的社会地位，物质生活条件也相当优越，但却灵魂空虚，庸俗地过日子。他所建造的桃花心木住宅是舒适的，周围的环境也非常宁静，可是他心里却不得安宁，最后遭到了不幸。另一个儿子因在某地建设一座现代化工厂，破坏当地的生态环境而受到舆论的责备。小说相当真实地反映了现实社会的矛盾，揭露了现代市侩对人的心灵的污染。

古里亚什基80年代创作的长篇小说《怪人》(1983)不仅鞭挞了现代市侩，而且还突出地颂扬了正面人物的斗争精神。主人公耶夫迪莫夫是一个富有创新与敬业精神的人，而他周围的人，一个个却是那样的墨守成规、苟且偷安、懒惰成性、投机取巧。作者真实生动地描写了截然不同的两种人的心灵碰撞，揭露了现实生活中的阴暗面，展示了创业的艰难。

帕维尔·维任诺夫(1914—1983)是一位勤于探索、才华出众的作家。40、50年代创作了《第二连》(1949)、《在原野》、《远离海岸》等一大批反法西斯的军事题材小说，深受读者喜爱，其中《第二连》和《在原野》(1950)两部中篇还曾荣获季米特洛夫文学奖。

60年代，维任诺夫的创作转向对人的道德的深层开掘。中、短篇小说集《持小提琴的少年》和《扁桃的气息》是作者向社会道德问题进军卓有成效的演习，描绘出形形色色的人物心态。这一时期创作的长篇小说《星星在我们顶空》通过农民什迪利亚老爹落入法西斯监狱，战胜九死一生的磨难逃出虎口，最后随游击队转移时为掩护同伴而英勇牺牲的斗争经历，歌颂了保加利亚人民高尚的道德情操。

70、80年代，维任诺夫的创作领域进一步扩大。他那一系列新颖奇幻的作品展现出现代精神文明受到了巨大的挑战，提出了人类的历史命运与人性健全发展等重大问题。长篇小说《夜驰白马》(1975)从对科学工

作者乌鲁莫夫院士与其外甥沙绍相互关系入手，表现了当今两代人在道德观念和内心世界方面的差异。乌鲁莫夫的正面形象和沙绍的复杂性格，显示出作品深刻的内涵。乌鲁莫夫工作勤勉，志向高洁，富有人情味，用其辉煌的业绩和美好的心灵描绘出人生和谐优雅的图画。作者并没有把两代人的关系写成对立的，没有在他们中间设置不可逾越的鸿沟，而是通过活生生的人物形象的刻画指明了世代更替得以顺利实现的现实途径。这是一部产生过轰动效应的小说，荣获过季米特洛夫文学奖。

中篇小说《障碍》(1976)是一部具有鲜明的哲理性的佳作。一个精神上受过创伤但却保持了内心和谐的年轻的姑娘多罗特娅与一个被世俗偏见束缚着手脚的作曲家曼内夫邂逅相逢，彼此产生了真挚而热烈的感情，但这种感情最后却以悲剧而结束。多罗特娅为爱情不惜献出了生命，以死构成了一个富有整体寓意的“障碍”的形象，启迪人们大胆地消除人与人之间的精神壁障。小说以其深刻的哲理性唤起了读者的共鸣。

中篇小说《白色蜥蜴》(1977)以超现实主义手法表现了现代人性发展中理智与感情的矛盾，着力阐释了智能的片面发展而又缺乏健全的人类情感必然导致人的异化这一重要问题。

维任诺夫的长篇小说《天平》(1982)构思的角度新颖独特。一个工程师在一次工伤事故中丧失了记忆力。在恢复记忆的过程中，他发现心灵陷入了市侩主义的泥坑。最后通过反思走向了通向新生的阳光大道，自己的思想道德也得到了升华。这部小说也得到评论界的好评。

约尔丹·拉迪契科夫(1929—　)是一位深受现代主义文学影响的作家。50年代后期走上文坛，作品很多。60年代中期开始，作品的现代主义色彩日渐明显，故事和人物时常显露出现实与虚幻、正常与扭曲、严肃与荒诞相结合的特点。

拉迪契科夫的创作取材于农村生活，善于表现工业化进程中农民复杂的心态。《愤怒的情绪》(1965)成功地描写了农民戈茨的心灵世界，借助这一人物的所思所为，表现农民面对现代科技的发展所产生的惊诧、疑虑以及他们在维护民族优良传统的斗争中所具有的矜持与傲慢的心态。中篇小说《最近的夏天》(1966)细致入微地描写了老农拉弗伦蒂耶夫对故土的留恋之情。故乡的大地上要修建水库了，他不愿那熟悉的倍感亲切的故土改变固有的容颜，对日新月异的大千世界无动于衷。《温和的风》(1963)描写了农民菲利普的坎坷之路。他历尽人间沧桑，在山村自由的

大地上寻找到了和谐与幸福。作者站在时代发展的前列，以幽默和善的笔调描绘出农民们在变革时期所特有的保守意识和心理嬗变。在另外一些作品中，拉迪契科夫出色地描写了农民在革命战争中的果敢精神。他喜爱描写平凡人物的丰功伟绩(《火药识字本》,1969)和共产党人在严峻时刻的高尚道德与献身精神(《所有的人与无人》,1975)，并取得了可喜的艺术成就。

60年代以来较为有影响的戏剧作品有伊凡·拉多耶夫(1927—)的《天下如此狭小》(1960)、迪米特尔·迪莫夫(1909—1966)的《有罪的人》(1960)、德拉戈米尔·阿森诺夫(1926—1983)的《可靠的后盾》(1974)、约·拉迪契科夫的《拉扎尔的困境》(1977)和《起飞的试验》(1979)、斯坦尼斯拉夫·斯特拉蒂耶夫(1941—)的《皮外套》(1976)、卡拉斯拉沃夫的《我们的母亲》(1973)、尼古拉·鲁塞夫(1932—)的《从大地到天空》(1978)等。

南斯拉夫文学 1960年以后，南斯拉夫文学界逐渐平静下来，文学走上了平衡发展的道路，涌现出一大批优秀作品。在诗歌方面，戴·马克西莫维奇、伊·乌·拉里奇(1931—)等人，都有新诗问世。在小说方面，米·拉里奇、安·伊萨科维奇(1923—)等人，也取得了令人瞩目的新成就。

一些青年作家和文学评论家认真地复兴南斯拉夫各民族文学的优秀传统，是60年代文学战线上的一个突出特点。他们主张要尽量借鉴传统，宣传传统。在这方面，贝尔格莱德一些初露锋芒的青年作家、文学评论家，做了卓有成效的工作。他们当中突出的代表人物有米·巴乌洛维奇、卓·米希奇、彼·扎吉奇、卓·加乌里洛维奇(1926—)、卓·格鲁斯契维奇(1926—)。在萨格勒布，几乎所有的青年评论家在评论文学作品时，都带有机械、枯燥的毛病。而斯洛文尼亚作家，首先是杨·科斯(1931—)，还有塔·凯尔玛乌奈尔(1930—)、对斯洛文尼亚文学史和当代艺术，成功地作了社会学的阐述。马其顿的文学评论家亚·斯巴索夫(1925—)、米·鸠尔契诺夫(1928—)、加·多道洛夫斯基(1929—)对历史上杰出的作家及其作品的真正价值作了中肯的评论，提高了马其顿人的民族觉悟和自豪感。总的来看，这一时期的文学批评比从前显得客观，说理较为透彻。

60年代，青年作家、诗人当中还掀起过一股魔幻和黑色幽默热。这

一点在米·布拉多维奇(1930—1990)、茂·米兰科夫(1924—　)和鲍·乔西奇(1932—　)的小说中有突出的表现。

在南斯拉夫这时期的文学中,戏剧文学一直比较发达。50年代,戏剧舞台上也兴起了荒诞派戏剧。进入60年代以后,戏剧发生了新变化,一部分剧作家坚持用现实主义方法进行创作;另一大批剧作家标新立异,追赶时髦,开始用唯智论、沉思体、杜撰等方法进行创作,舞台上呈现出多元的局面。

50、60年代,现代主义的各种流派滋生于南斯拉夫文艺界,特别是西欧的超现实主义和法国的存在主义,更为南斯拉夫许多作家崇拜和效仿。但是,现实主义并没有就此销声匿迹。到了70年代,它甚至重新复兴起来。当然,现实主义也不是一个封闭体系,它要不断地增加新的内容,它的形态也要更加完美。到了70、80年代,现代派作家对具体的历史事件怀有浓厚的兴趣,他们竭力想在表现个人命运与历史发展的关系方面有所突破。在这类作品中,人物活动的地点再也不是令人不可捉摸的异国他乡,也不是使人感到陌生的神话世界,而是在真正的南斯拉夫大地上。人物的言行也带有很浓厚的民族色彩。人物心理活动细腻真切,社会生活丰富多彩,这些都是先前现代主义作品不可相比的。总之,在这段时间里,现代派作家的作品发生了质的改变。这类作品颇多,影响较大的有鲍·贝基奇(1930—　)的《如何叫吸血鬼安静》、米·科瓦奇(1938—　)的《大肚子的门》等。现实主义艺术的地位得到了巩固和加强,它所影响的范围,扩大到文学领域,使作家们在70年代后半期,又掀起了讨论现实主义本质及价值的热潮。

70、80年代的南斯拉夫文学作品,从创作题材方面来看,可分为四大类:民族解放斗争;社会主义建设;历史事件及人物;当代道德、伦理及社会问题。尤·弗兰尼契维奇—普洛恰尔(1918—　)的小说《和平》、《漩涡》,米·鲍日奇(1919—　)的小说《炮弹》,安·伊萨科维奇的系列短篇小说,都在真实地描写日常的军旅生活方面,获得了可喜的成果。这些作家的作品,细致地描写人物的心理活动。作家们孜孜追求的,不再是简单地表现敌我在军事力量方面的冲突,而是尽力阐述道德伦理观念,展示人民在解放斗争中心路历程和高尚的道德情操。

一种特殊的推理手法,被广泛而娴熟地运用在历史题材小说中,给人以耳目一新的感觉。作家们在历史题材小说中,一方面保存了传统的叙

述形式和结构特征，例如恰·西亚里奇(1913—1989)的小说《皇帝的军队》(1976)就是一个典型的例子。另一方面，也采用了不少现代派的表现形式，而且这种形式常常是占主导地位的。在这些作品中，故事的讲述者起着一种非同小可的作用。作家通过这样的讲述者，在从前和现在、新与旧之间架起了一座无形的桥梁。斯·库莱诺维奇的小说《阴河》和米·科瓦奇的小说《大肚子的门》中的故事讲述者，全都是今日生活中的人。他们在回忆自己往事的基础上，娓娓动听地向读者倾诉了处在历史漩涡中的家庭的命运。同样，埃·科什(1913—)在小说《寻找救世主》中，也借助讲故事人之口，复现了17世纪犹太人改革运动的历史，让今日的读者目睹了他们的那个沦为叛徒的领袖的命运。

历史题材小说在南斯拉夫70、80年代文学中质量最高。这些小说犹如史诗一般，深刻地表现了历史发展的本质，正确地指明了人生的道路。米·克拉涅茨、米·拉里奇、奥·达维乔的诸多小说，以及米·科尔莱扎的五卷集长篇巨著《旗帜》，属于这类作品中的精华。古老的塞尔维亚、克罗地亚文学赋予拉里奇、乔西奇等众多作家许多富有生命力的东西。拉里奇的优秀作品《战斗的幸福》(1973)、《保卫者》(1976)、《山岭何时变葱绿》(1982)和乔西奇的《死亡的时代》(1972、1975)在继承古典传统方面所取得的经验，对于年轻的一代作家很有借鉴意义。

同历史题材小说相比，反映当今生活的作品要少得多，不仅数量少，而且质量也差。在批评中发展起来的自然主义文学，数量上相当可观，在一定的时间里，也赢得了不少读者。城郊的和一群群颓废的现代居民的生活，普通青年特别是放荡不羁的大学生的生活，成了很吸引人的创作题材。这类作品具有现实主义作品的特征，作家们敢于直面现实，大胆地揭露行为丑恶、道德沦丧等腐败现象，但是却常常流露出一种悲观主义情绪。

在南斯拉夫当代文学中，还有另外一个不算广阔但具有光明前程的领域，那就是赞美行为高尚、道德纯洁的新人的美的文学。这类歌颂进步与美好的人和事的作品的出现，昭示一种能给人以鼓舞和力量的健康的文学正在兴起，并具有广阔的前途。这类作品中影响较大的有德·米哈依洛维奇(1928—)的《彼得丽娅的花环》(1975)、穆·萨鲍洛维奇的《伤疤》等。

到了80年代中期，有些作家和诗人经过30多年的艰苦探索之后，又

离开了现代主义，转向现实主义，有个别人甚至转向社会主义现实主义。例如50年代诗歌界现代派的代表人物瓦·鲍巴，80年代又开始写作带有明显的社会主义现实主义色彩的诗歌。50、60年代深受联邦德国、美国文学影响的亚·迪斯玛(1924—)，这时期创作了一大批干预生活，关心现实的现实主义小说，受到国内外的注意。他的小说《住房》(1961)向读者展示出一个普通公民关心他人胜过关心自己的高尚灵魂。现代派诗歌(特别是"具体派诗歌")越来越不被读者重视，只有写诗的人才过问它。在广大读者中间有影响受欢迎的还是戴·马克西莫维奇、米·阿莱契科维奇(1924—)等人的那种激情，富有人情味的浪漫主义诗歌。在戏剧方面，反映现实生活的剧目，也日渐多了起来。

门的内哥罗人口并不多，即使到本世纪80年代末，也不足60万。但是，他们是世界闻名的智勇双全的民族，从不在任何顽敌面前低头。从上一个世纪末叶到民族解放斗争之前这段时间，是门的内哥罗人民为争取自由与解放进行最激烈、最英勇的斗争时期。拉里奇(1914—)的《战斗的幸福》、《保卫者》、《山岭何时变葱绿》就是描绘这一历史风云变幻的三部曲。小说触及到了门的内哥罗的现代史、巴尔干战争、第一次世界大战、1918年建立塞尔维亚—克罗地亚—斯洛文尼亚王国等一系列重大历史事件，描绘出一幅幅宏伟壮阔的斗争图画。"桥"常常是安得里奇串联历史的媒介，而在拉里奇这三卷巨作中，串联历史事件的是"讲故事人"。这个名叫培约·戈洛叶维奇的讲故事人，参加过20世纪门的内哥罗的历次战争。作者通过这一人物的回忆，真实地展示出近50年的历史面貌。以戈洛叶维奇为代表的一代人呼吸过1905年俄国革命的空气，敬仰过十二月党人和烧炭党人，为塞尔维亚和克罗地亚在达尔马蒂亚缔约欢呼过，并且为自己的生存战斗过。他们前仆后继，浴血奋战，为结束门的内哥罗的黑暗岁月付出过重大代价。然而，当战争终止，自己成为胜利者的时候，却又怀疑自己所做的一切。作者以真实、凝重的笔致准确地描写了这些敢于向恶势力作斗争的爱国者的行为和心态，并且通过这些人物的经历，显示了20、30年代的民主解放运动与民族解放斗争之间的联系。

《战斗的幸福》、《保卫者》和《山岭何时变葱绿》这三部曲广泛而深刻地反映了门的内哥罗人民自1915年到1941年这段历史时期里所进行的伟大斗争。拉里奇的可贵之处在于，他所描写的共产党人为争取祖国独立、人民自由而进行的斗争，并不是个别英雄人物的孤立的行动，而是把

它当作历史发展的必然规律加以表现的。拉里奇是一位经过革命斗争锻炼和法西斯集中营的考验、具有无可否认的天才和非常丰富的经验的作家。这三部曲就是一个证明。

安·伊萨科维奇 70、80 年代完成了三卷本的历史长篇小说《瞬间》。主人公是作者自己。这位当年在烽火硝烟中征战南北的老游击队员，一边在萨瓦河畔钓鱼，一边向哑人切贝尔科讲述战争年代的种种经历。第一、二卷由钓鱼人讲给切贝尔科的 10 个故事组成，其中第十个故事单独构成一卷，专门讲述 1948 年共产党情报局的决定。伊萨科维奇是一个很会编织故事情节的小说家，《瞬间》再次显示了作者在这方面的高深修养。朴素、含蓄、紧凑构成了伊萨科维奇小说的独特风格。作品的语言简洁凝练，用语尖刻并带有讽刺意味，对话的问答形式也变化自如。人物和景物描写表面上平淡无奇，实际上却蕴意无穷。小说中没有感情的浩荡奔流，也没有冗长臃肿的句子，不对生活作重复的描写，也没有干瘪无味的学生腔。《瞬间》的成功问世，再一次昭示伊萨科维奇是南斯拉夫“当代文学的伟大希望”。

以《远方的太阳》崛起于文坛的**道·乔西奇**(1921—　)，在这一时期完成了《分化》(1961)和《死亡的时代》(1972—1975)两部巨制。《分化》不仅是乔西奇的重要作品，而且也是南斯拉夫当代文学中最重要的作品之一。小说共分三卷，内容广泛，开掘深刻，结构更富有戏剧性。人物有着一种病态心理，伤痕累累，忧思重重。这是人民内部在革命风暴中发生分化的反映。不仅兄弟内部和亲邻之间产生对立，反革命营垒当中也发生了巨变。作者细致地描述了这一切，小说被誉为南斯拉夫的《静静的顿河》。作者对民族解放斗争期间塞尔维亚的一些切特尼克分子[①] 的所作所为作了历史的、社会的、心理的分析。面对所描写的可怕事件，作者的心灵受到极大的震动，因此，他的叙述便充满了惶惑感，总是以一种惊恐不安、急剧多变的基调，断断续续地讲述故事、描写人物。从基本的表现手法和整个基调来看，《分化》是一部悲壮的现实主义作品。乔西奇的才华表现在对一个民族集体命运的展示中。

《死亡的时代》共有四卷。这是一部描绘塞尔维亚在第一次世界大战期间苦难遭遇的真实画卷。作者在叙述人民的历史命运时，不是一般地

---

① 切特尼克分子系指二战期间，南斯拉夫境内的反动武装组织成员。

罗列历史事件，而是着力阐释人民思想观念的形成、发展和演变的过程，因此，这部历史题材小说也被誉为心理分析小说。《死亡的时代》的重要意义还在于，它形象地说明了后来塞尔维亚人民赢得反法西斯斗争胜利的原因，正是人民在反法西斯斗争中表现出来的英勇顽强、不畏强暴的精神和渴望独立自由的信念，这些远在30多年以前就开始孕育了。这样，他的历史小说自然就和反映民族解放斗争的小说融为一体，成为创作总体的前奏。

米·科尔莱扎是与伊·安得里奇并肩齐进的名家。晚年创作的多卷本长篇历史小说《旗帜》(1962年开始出版，作者逝世后一共出版了四卷)，在广阔的背景上描绘了克罗地亚从上一个世纪最后10年到本世纪30年代大约40年的历史风云，从社会、政治、思想运动几个方面多角度地深刻地概括了克罗地亚的变迁，绘声绘色地描绘出在大动荡、大变革的年代里克罗地亚知识分子的命运、思想和抗争。在这部宏篇巨制里，科尔莱扎重新调整了对人物、人的精神与道德问题的认识，因而在结构上也增添了一些新的特点。

干预生活，批评现实生活中的阴暗、落后现象的小说，在南斯拉夫文坛上从来也未间断过。**德·米哈依洛维奇**(1928—)的长篇小说《南瓜开花的时候》(1968)通过珊姆标恩的悲惨命运，反映了贝尔格莱德郊区在南斯拉夫与共产党情报局决裂前后真实的生活面貌。在作者的笔下，既有对巴尔干封建宗法制度下落后世俗的揭露，也有对当今的污浊的都市生活气氛的渲染。作者的另一部长篇《彼得丽娅的花环》(1975)描写了一个普通农家妇女所走过的艰难曲折的道路发人深省。作者一方面塑造了彼得丽娅这个非凡的坚韧不拔的妇女典型，另一方面，也毫不掩饰地将阻挠彼得丽娅前进的种种落后势力暴露在读者面前。

犹太族作家**亚·迪斯玛**(1924—)在20多年的时间里，共出版了九部作品，成为国内外声誉最高的作家之一。这九部作品是：短篇小说集《暴虐》(1968)、长篇小说《布拉姆的故事》(1972)、短篇小说集《死角》(1973)、长篇小说《人的使用》(1976)、短篇小说集《转向平静》(1977)、《不信教的学校》(1978)、《没有叫声》(1980)、长篇小说《在黑姑娘后面》(1969)，以及游记《在他乡》(1969)。其中《暴虐》是他的代表作。它是一部探讨伦理道德，批评虐待妇女的丑恶行为，为妇女获得自由、平等地位而呐喊的书。综览全书，读者会强烈地感到，一切都写得真实可信，毫无

编造的痕迹；一切都让人感到痛苦，令人惊奇。迪斯玛描写的主要对象是妇女，她们是受暴虐摧残的可怜人，但又是敢于为争取自身解放而斗争的勇士。而他笔下的男人，几乎都是性情暴虐，狂妄骄横、心肠毒辣的性欲狂。迪斯玛在这些小说中，无情地揭露、鞭笞了各色各样的淫荡行为，为妇女的真正解放大声疾呼，表现出深刻的人道主义思想。

在这一时期里，戏剧创作呈现出新、多、奇、杂的态势，政治戏、历史戏、哲理戏、现实戏的剧目，都比50年代增加了许多，艺术表现形式也更加丰富多彩。政治戏作品有克罗地亚剧作家兰·马林科维奇(1913—)的《是政治还是监察官的阴谋》(1977)、斯洛文尼亚剧作家普·科萨克(1929—1981)的《代表大会》等。历史戏作品有克罗地亚剧作家米·科尔莱扎的《苦渊》(1982)、马其顿的剧作家尼·马依斯基(1932—)的《伊林丹》等。哲理戏作品有塞尔维亚剧作家约·赫里斯蒂奇(1933—)的《沙沃纳罗拉和他的朋友们》(1965)、科尔莱扎的《阿莱戴依》(1959)等。现实戏作品有马其顿剧作家日·琴戈(1935—)的《袋鼠的蹦跳》(1979)、马其顿剧作家瓦·伊辽斯基(1902—)的《名誉》等。

阿尔巴尼亚文学 民族解放战争结束以后的阿尔巴尼亚当代文学，经历了两个发展阶段。自1944年新政权建立到50年代末是第一阶段。自60年代初到80年代末政情发生巨变之前是第二阶段。在这两个阶段里，社会主义现实主义始终占据至高无上的地位。这是阿尔巴尼亚当代文学与东欧其他国家当代文学相比较最为显著的特点。

在第一阶段，文学作品多方面地反映了人民革命的胜利和社会主义社会里人与人全新的关系。许多文学作品广泛而真实地描绘了广大军民在反法西斯斗争中的生活和命运，讴歌了人民群众在社会主义建设事业中的革命英雄主义和乐观主义精神。社会主义新人的形象，开始在文学作品中涌现出来。

积极参加民族解放战争的那一大批游击队作家和诗人，是这一时期文学创作的主力，其中著名的有获米特尔·斯·舒泰里奇、法·加塔、齐·萨科、阿里·阿布迪霍扎(1923—)、雅·佐泽(1923—1979)、阿·恰奇、拉·西里奇、科·雅科瓦等。在这一时期里，活跃在文学队伍里的还有一批30年代就开始了文学创作的进步作家，如依·布尔卡、哈基·斯特尔米里(1895—1953)、斯泰里奥·斯巴塞(1914—1989)等。

这一时期，反映民族解放战争的小说主要有舒泰里奇的长篇小说《解

放者》(第一卷于1952年出版,第二卷于1955年出版),阿·阿布迪霍扎的长篇小说《一个暴风雨的秋天》(1959),彼·马尔科的长篇小说《再见》(1958)和《最后一座城市》(1960)等。反映社会主义建设的小说有斯巴塞的长篇小说《他们不是孤立的》(1953)和《阿莫尔蒂塔重返农村》(1955),加塔的中篇小说《塔娜》(1955)和长篇小说《沼泽地》等。

反映、讴歌民族解放战争的诗歌作品主要有西里奇的长诗《普里希蒂纳》(1949),雅科瓦的长诗《维果的英雄们》(1953)等。反映社会主义建设的优秀诗歌有恰奇的长诗《如此米赛娇!》(1947),西里奇的长诗《教师》和《新生》(1959),伊斯玛依尔·卡达莱(1936—)的长诗《工业之梦》。

戏剧作品主要有舒莱曼·皮塔尔卡的话剧《渔人之家》,雅科瓦的话剧《哈利利和哈依丽亚》(1949)和《我们的土地》等。

在阿尔巴尼亚当代文学发展的第二阶段,即从60年代开始到80年代末的30年,是阿尔巴尼亚近代史上人民群众的革命精神最为振奋的30年,尽管后来历史出现了曲折,但广大作家对这一段非凡的历史所作的艺术描绘,为繁荣和发展社会主义文学付出了艰苦劳动。他们的作品反映、讴歌了几代阿尔巴尼亚人昂扬奋发的情绪和不屈不挠的精神。这一时期的文学作品,开始对人物丰富而复杂的内心世界进行深入的挖掘与细致的描写。作品的审美价值比50年代大大增强了。

炽烈的爱国主义感情,激荡在这一时期的诗歌、小说和戏剧作品中。卡达莱的长诗《群山为何而沉思默想》(1963),德里特洛·阿果里(1933—)的长诗《德沃利,德沃利!》(1964),法道斯·阿拉比(1933—)的长诗《血的警报》(1966);穆萨拉依的长篇小说《黎明之前》(1965,1966),阿果里长篇小说《麦茂政委》(1970)和《驾炮的人》(1975),卡达莱的长篇小说《亡军的将领》(1964年初版,1967年修订再版),祝万尼的长篇小说《重新站起来》(1970);辽尼·巴巴(1935—)的以妇女解放为主题的话剧《山姑娘》(1967)等,是这类作品的精华。

这时期,作家的思想水平和艺术修养都有了显著的提高,他们的作品对生活的揭示更加深刻,塑造的人物形象更加丰满。阿尔巴尼亚当代文学走上了逐渐成熟的道路,阿尔巴尼亚广大作家为实现文学的民族化付出了艰苦的努力,取得了丰硕的成果。此外,人民群众的形象在文学作品中仍占据了中心位置。作家开始注意全面、深刻地塑造人物,表现人物丰富、细腻的内心世界。作家塑造人物形象的艺术技巧有了明显的提高。

叙述方式由单一转向多样，叙述与沉思相结合，分析与概括完美的交映，夸张和讽刺幽默的妥当运用，意识流表现手法的借鉴，都给这一时期的文学作品带来了某些革新的色彩。这时期的文学作品情节更加曲折动人，语言更加丰富、纯洁，减少了方言土语给读者造成的障碍。从题材上来看，反映现实生活的作品仍占据主要位置。

诗歌仍然站在文学战线的前列，叙事性和抒情性完美地结合，增强了鼓舞人心的战斗性。小说创作比 50 年代更加丰盈多姿，涌现出了像《死河》(1965)那样全景式地描绘农民历史与时代命运的历史—社会小说，像《重新站起来》那样描绘劳动者美好心灵的社会—心理小说，像《亡军的将领》那样轻盈奇妙，给人以耳目一新之感的诗化—哲理小说、像《黎明之前》那样对历史大写真的纪实小说，像《居辽同志兴衰记》(1973)那样具有强烈批判意识的讽刺幽默小说。多种样式的小说组成的五彩缤纷、气象万千的小说世界，是阿尔巴尼亚文学史上从来没有过的奇观。

在 70、80 年代，作家们在"文学要紧密地联系现实，联系劳动者，联系祖国大地"的号召鼓舞下，创作了一大批反映工农业生产建设的小说，其中影响较大的有荻·祝万尼的《范·斯玛依里》(1972)，科·布留希(1940—)的《一夜之死》(1971)，阿采尔加(1934—)的《时代的脚印》(1971)和《兄弟们》(1978)，雅·佐泽的《幸福之风》(1971)、拉乔的《胜利》和《坚硬的土地》(1971)等。

这一时期，还涌现出一批反映家庭及道德问题的小说，瓦·科莱希的《三月》(1975)和艾·卡达莱(1942—)的《一次难产》(1968)是这方面的代表作。

解放 50 年来，阿尔巴尼亚戏剧事业取得了巨大的发展，60 年代以后的著名剧作有辽尼·巴巴(1935—)的《山姑娘》(1967)和《玛尔嘉》(1971)、法·巴奇拉米的《路旁人家》、祝万尼的《两年以后》(1969)、皮塔尔卡的《里纳斯的英雄》(1970)、雅科瓦的《光荣属于战士》(1971)、穆·玛尔卡依的《乔治·卡斯特辽蒂》(1973)等。

自 60 年代开始，直到 80 年代末，阿尔巴尼亚文苑里涌现出以下优秀代表作品，从中可以了解该国这一历史阶段整个文学的概貌。

谢·穆萨拉依(1914—)的长篇小说《黎明之前》以民族解放战争时期地拉那地区的革命活动和武装斗争为背景，再现了阿尔巴尼亚共产党人领导广大人民群众开展的惊心动魄、可歌可泣的卫国行动。小说气魄

宏大,画面广阔。这是表现广大爱国者成长的多彩画卷,也是概览"国民阵线"分子、地主、资产阶级、富商、动摇的知识分子在特定的历史时期里真实面貌的艺术长廊,更是揭露、控诉纳粹法西斯对阿尔巴尼亚人民犯下的滔天罪行的备忘录。

伊·卡达莱(1936—)的长篇小说《亡军的将领》,为阿尔巴尼亚军事题材小说创作开辟了一个新天地。作者没有采取一般作者习惯的写法,而是紧紧抓住一名意大利将军战后赴阿尔巴尼亚搜寻阵亡者遗骸这条情节线,将种种有趣的故事轻松地串联在一起。落笔时,他又不直接去描写战场上的刀光剑影,而是全力展示各种人物对战争的思考及其复杂的心态。这是卡达莱描写战争的新视角,也正是在这一点上显露出他的才华和灵气。书中既有对阿尔巴尼亚人民的赞颂,也有对敌人的种种罪恶及其内部复杂关系的揭露与嘲讽,还有对阿尔巴尼亚民族的古老传统、文化品格、解放后社会的变迁、丰富多彩的民俗风情、人民群众深厚的人道主义感情和坦荡胸怀的展示。这部小说具有广泛的世界影响。截止到80年代末,就已被译成35种语言。法国巴黎《最后一分钟报》的评论家赞美说:"毫无疑问,这本书的出版,将是一种新发现,发现了我们几乎不了解的阿尔巴尼亚文学;这一文学首先使作家伊·卡达莱进入到高不可攀、求之不得的层次。"法国《罗兰共和报》评论道:"幽默,不外露的激情,轻松自由、朴素自然的叙述,机敏的语调,含蓄的技巧,曲折的教诲,异乎寻常的景观,喜气洋洋的新人——所有这些因素都使这部小说比任何别的小说更精、更尖。这里有当今正在觉醒的世界的画像,它葆其能量、力量和色彩。"

德·阿果里(1933—)的长篇小说《麦茂政委》以朴素生动的语言,广大群众喜闻乐见的民族形式和强烈的艺术感染力,真实而生动地描绘出民族解放战争时期阿尔巴尼亚人民战斗和生活的壮丽画卷,准确地反映了当时的社会矛盾,烘托出烽火连天、江河呼啸的时代气氛,细致而有说服力地再现了在共产党人的启发、引导和组织下,人民群众由分散的不觉悟的个体力量,变成有觉悟有组织的革命队伍的完整过程,从而突出了共产党对民族解放战争的领导作用。小说具有鲜明的民族特色,深受欢迎,发表的当年就被搬上了银幕,取名《第八个是铜像》。

雅·佐泽(1923—1979)的长篇小说《死河》是一部描绘解放前阿尔巴尼亚农民苦难生活的真实画卷。作者怀着一颗对人民赤诚的心,广泛而

深刻地反映了在法西斯反动政权统治下，无地农民、贫寒的小商贩、地主、神甫，以及来自农村的革命者等不同阶级、不同阶层的人们实实在在的生活景况和心理状态。贫苦农民一贫如洗的惨状，他们遭受的剥削和压迫，统治阶级的腐朽反动，豪门显贵的骄奢淫逸，受奴役遭宰割的人们的觉醒，以及他们那种团结友爱、奋发向上的精神，都在这部长篇里得到了绘声绘色的描写与展示。《死河》的价值在于它反映农村生活的广泛性，刻画人物性格的深刻性，展示各种人物心理世界的生动性，描写诸多事物色彩的鲜明性，使用文学语言的丰富性。

代表60年代至80年代末阿尔巴尼亚诗歌光辉成就的是阿果里、卡达莱和阿拉比的充满炽烈的爱国激情的长篇抒情诗。阿果里的长诗有《德沃利，德沃利！》、《父辈》(1969)、《母亲，阿尔巴尼亚》(1974)，其中《德沃利，德沃利！》最为有名。卡达莱的长诗有《群山为何而沉思默想》、《山鹰在高高飞翔》(1966)和《六十年代》(1969)，其中《群山为何而沉思默想》是代表阿尔巴尼亚当代诗歌最高成就的作品之一。阿拉比的著名长诗是《血的警报》(1966)。

第十节 北欧文学

第二次世界大战期间，北欧五个国家的遭遇和处境非常不同。挪威和丹麦经历了德国法西斯的占领、践踏和蹂躏；瑞典一直处于中立状态，没有遭受被占领之苦；芬兰在德国法西斯德国支持下同苏联作战，成为战败国；地处北隅的冰岛则被英、美派兵占领。

二次大战之后，随着冷战和扩军备战加剧，以爵士音乐和可口可乐为象征的美国文化像潮水一般涌入北欧各国，冲击着他们固有的民族文化传统，一些知识分子感到悲观、害怕、惶惶不安，产生悲观情绪。有没有摆脱恐惧和苦恼的办法？人有没有出路？这些成为作家们探讨的问题。在这种情况下，再加上欧美一些文学思潮的影响，存在主义便成了相当多作家的信仰，现代主义成为北欧文坛上的时髦及主流，即使是现实主义作品，其中也运用了不少现代主义表现形式。第二次世界大战结束至今，北欧出版的现代主义作品很多，佳作也不少，如瑞典哈里·马丁逊描写核战争造成世界毁灭的充满悲观色彩的诗剧《阿尼阿拉》(1956)曾是世界文坛

上引人瞩目的作品。

除了现代主义文学外，北欧战后不时仍有一些揭露法西斯、歌颂抵抗运动和反映战争残酷性的现实主义作品出现，其作者大都是二次大战的目击者或参加者。他们之中有的是地下抵抗运动的中坚力量，有的坐过牢，有的在集中营里服过苦役。他们的作品经过较长时期的酝酿和构思，比起战争期间出版的作品来更为成熟，其深度和广度也更进一步。挪威作家约翰·博尔根的《在格里民监狱的日子》(1945)、达格·苏尔斯德的战争三部曲(1977—1980)和丹麦作家汉斯·基尔克的《魔鬼的金钱》(1951)是北欧战后较为典型的反法西斯作品，它们揭露了法西斯的残暴，对被占领的挪威和丹麦的普通工人、家庭妇女、资本家、政府官员和挪奸、丹奸等各色人的心理状态和表现作了深入的揭示和刻画，对共产党人在国家民族危难关头不顾个人安危，挺身而出，领导本国人民向法西斯分子展开多种形式，包括武装抵抗在内的斗争作了细致详尽的描写。这些作品是挪威和丹麦在二次大战期间的历史总结，是对法西斯主义罪恶的清算。芬兰现实主义作家万伊诺·林纳 1954 年发表的小说《无名战士》细腻和具体地描绘了 1941 年至 1944 年苏芬战争期间一个芬兰小分队的经历，作品一方面描述了士兵对战争的痛恨，另一方面也表现了作者对导致战争的祸根——战争狂人的批判。

60、70 年代北欧诸国随着经济发展先后进人“福利社会”。国际上，在中国的政治形势、越南战争以及英国煤矿工人大罢工和法国大学生示威等影响下，北欧一些知识分子中出现左倾。在这种情况下，现实主义作品便大行其道，非虚构性的纪实文学和政治诗受到极大欢迎。出身工人阶级、描写工人生活和劳动的作品在北欧文坛上又一次涌现，芬兰、丹麦和瑞典尤为突出，如芬兰的汉·萨拉玛(1937—1984)和丹麦的奥盖·汉森(1931—　)等。但这批工人作家的作品无论在数量上、质量上以及对文坛的影响方面比起 30、40 年代的工人作家均逊色不少。

80 年代以来，各种文学流派，现代主义、现实主义和“奇幻文学”等都活跃在北欧文坛上，但是与 60、70 年代不同的是，目前的各种流派无论从技巧上还是从内容上都相互影响，相互学习和借鉴。

丹麦文学　自 20 世纪初至 80、90 年代期间，丹麦文学中一直存在着两种文学思潮，即现实主义文学和奇幻文学，这两种文学流派不时交替成为主流，有时两者同时主宰文坛。

自20世纪初期至今，现实主义三次成为丹麦文坛的主流，第一次产生于1900年左右，以约翰·舍尔德堡和耶普·阿克耶尔为代表。第二次高潮则以尼克索为代表的现实主义文学，产生于20、30年代。第二次世界大战以后，随着西方经济的发展和“福利”国家的出现，丹麦于60年代中期产生了第三次现实主义高潮，又称“新现实主义”运动，其代表作家为安德斯·博迪尔森和克里斯蒂安·坎普曼(1939—1988)。到了70年代，这一文学运动分为两股力量，一股是以工人作家奥盖·汉森(1913—　)等为代表的现实主义文学，他们的作品主要反映工业高度发达、生产效率高度发展的社会给工人们带来的恶果；另一股力量是女作家们对二次大战后丹麦社会巨大变化中的妇女实际面临问题的描述，如妇女进入劳动市场、离婚率上升、新家庭组成以及两性关系等等，最主要的代表作家有蒂阿·莫克和耶特·德鲁生(1943—　)等。到了80年代，这些作家的作品受奇幻文学的影响较大，从维塔·安德生(1944—　)的作品中可以看出这一点。

从80年代至今的丹麦文坛，奇幻文学占主导地位，现实主义和存在主义也十分活跃，这是一个各种倾向、传统和流派互相混杂的时代，是一种真正的后现代主义的局面。丹麦文学理论家认为，奇幻文学是一种打破形式束缚、因果关系不受理性拘束的文学。这种文学是有其传统的，可以追溯到19世纪中叶童话作家安徒生的作品。19世纪末期的雅科布森和后来的延森都有这类作品。20世纪30年代，女作家卡伦·布利克森用《七个神奇的故事》(1934)为题发表作品。二次大战以后，有一批作家积极推崇布利克森，最重要的是马丁·汉森，他从民间故事中吸取营养，创作了虚幻想像性的作品，如《尤纳坦的旅行》(1941)和《幸运的克里斯托弗》(1945)等。50、60年代，随着欧洲现代主义文学传入丹麦，丹麦出现了更多的奇幻文学作品，主要作家有继承安徒生传统写童话故事、又深受卡夫卡影响的维列·舍伦森和斯文·霍尔姆(1940—　)等。80年代的主要作家是斯文德森和伊勃·米凯尔(1945—　)等。

现实主义作家中除上面提到的几位外，还有索若普、玛塔·克里斯登森等。存在主义作家有享里克·斯坦格若普(1937—　)。诗歌方面的主要作家有里夫贝里、英格尔·克里斯登森(1935—　)、享里克·诺言德布朗特(1945—　)和玛丽安娜·拉森(1951—　)等。

卡尔·埃里克·索亚(1896—1983)是丹麦现代文坛上一位重要作家、戏剧家。他高中毕业后开始创作。处女作散文集《波斯的妇女》发表于

1923年。此后不断问世的作品有舞台剧、广播剧、短篇小说、长篇小说和散文等。他是位十分全面而又多产的作家。

散文《一位不速客》(1941)写一条大虫子厚着脸皮住在一个丹麦家庭中吃白食。他以这一虚构故事来影射德国法西斯对丹麦的占领,为此被纳粹逮捕,关押了两个月。

长篇小说《我的祖母的屋子》(1943)是半自传体小说,描写典型的资产阶级家庭生活及犯罪案件。主人公是个五岁的小男孩,作品内容充满幻想。《十七岁》(1953—1954)是索亚另一部重要的自传体长篇小说,描述一个十七岁的少年在变幻莫测的社会中的各种心理和精神状态。

索亚最大的成就在戏剧方面,他创作了20余部大型戏剧,是丹麦上演率最高的作家。他的剧本在北欧各国历演不衰,"自由意志还是命中注定"是索亚剧作中所探讨的一个重要主题。他的剧作大致可以分为三类:第一类是现实主义作品,以传统的写实手法针贬时弊,揭露社会问题。这类作品以喜剧为主,大都是讽刺喜剧。最主要的作品有《寄生虫》(1929),描写哥本哈根中产阶级的庸俗无聊和尔虞我诈;《查斯》(1938),揭露体育界将运动员当作商品买卖的丑闻。第二类是弗洛伊德的心理实验派戏剧,以非传统和非理性的眼光来探索人的内心世界,寻求自我和超越自我,如十四场喜剧《我是谁?》(1932)、《尼尔逊伯爵抛弃遮羞布》(1934)和《穿紧身衣的狮子》(1950)等。第三类是新现实主义戏剧,完全以与易卜生戏剧相悖的手法写作,描写一切事物的偶然性。这类代表作是由1940年至1948年上演的三部悲剧和一部讽刺剧组成的四部曲:《模式中的几个部分》(1940)、《两条线》(1943)、《三十年缓刑》(1944)和《自由选择》(1948)。

索亚后期的作品有电视剧《被遗弃的底层人物》(1965)和《一封信》(1966)等。

索亚的作品无论是小说还是戏剧,大都描述丹麦小资产阶级生活,富于哲理,着重精神分析,语言幽默,被丹麦文艺评论界称为"好心肠的讽刺作家"。

汉斯·克里斯蒂安·布兰诺(1903—1966)出身于教师之家。他自小酷爱文学、戏剧。年轻时,他梦想当演员,曾跟随巡回演出队在丹麦各省演出,因失败不得不放弃演员生活。1923年至1932年,布兰诺在哥本哈根一家书店担任书库主任,并利用业余时间进行写作,为报纸写短篇小说,

为电台写广播剧。

1936年他的第一部长篇小说《玩具》问世，引起公众的注意，在这部描写一家玩具厂的兴衰史的长篇小说中，作家以象征主义手法隐晦而又尖锐地抨击了正在德国和意大利开始得势的法西斯独裁政权，以及独裁者把人当作玩具的变态心理。

布兰诺的第二部长篇小说《在海岸上玩耍的孩子》(1937)对人类的心理作了深刻剖析。长篇《梦想一个女人》(1941)使用了当时丹麦文学作品中还很少见到的内心长篇独白的形式，描写不同阶层的人所经历的四种生活经历，除了个人日常生活的危机之外，书中所有的人都面临着共同危机，即第二次世界大战。

第二次世界大战期间，布兰诺写了大量短篇小说，出版过不少有名的短篇小说集，如《不久我们就要离去》(1939)、《瞬间集》(1941)和《二分钟静默》(1944)等。

长篇小说《骑士》(1949)的发表给布兰诺带来声誉，使他成为丹麦公众最喜爱的文学家之一。此后，他每隔多年才发表一部长篇小说，如《没有人知道夜晚》(1955)等。

除小说外，布兰诺还写有剧本《兄弟姐妹》(1952)和论文集《沿着河边漫步》(1956)等。

布兰诺的作品主题大多是描写行动软弱无力的人类同充满强暴的大自然之间的冲突，以及人类遭致失败后陷入痛苦和失望的心理。在他的作品中，主人公一般多是男性，男性光凭阳刚之勇难以对付大自然的瞬间万变，并且不时坠入陷阱，因而需要女性的温柔、智慧和爱情来补充和支持。

马丁·阿尔弗莱德·汉森(1909—1955)出身农民，一直在农田里劳动到18岁。1931年从师范学校毕业后当过教员。1945年在哥本哈根教育局任职并开始文学创作。1949年至1951年担任丹麦著名杂志《海莱蒂尔》编辑。

长篇小说《现在他放弃了》(1935)和《殖民地》(1937)以其青年时代的生活为背景，描述农村中生产改革问题。第一部讲述一个反对改革的保守农民；第二部写改革后的农业生产情况。汉森在这两部作品里不仅描述了社会的发展和人类的命运，而且就人们应以什么思想来对待新的生活方式进行了探讨。

第二次世界大战期间，法西斯德国占领丹麦，汉森积极参加抵抗运动，是丹麦地下报刊的领导人。在此期间，他出版了两部作品《尤纳坦的旅行》(1941)和《幸运的克里斯托弗》(1945)，他用隐晦、暗讽的手法抨击德国对丹麦的占领。《尤纳坦的旅行》是童话故事，叙述一个技术高超的铁匠把一个魔鬼关进一只瓶子后不知如何处置他。《幸运的克里斯托弗》是历史小说，描述 16 世纪上半叶一个年轻人濒临毁灭之际对生和死的探求。

第一次世界大战后，作为"毁灭的一代"的成员，汉森在作品中流露出悲观厌世的情绪。二次大战后，他由于经受过锻炼，作品思想大为改变，以探讨生活中的善与恶为主，主要有《荆棘丛》(1946)、《鹧鸪》(1947)和《说谎的人》(1950)等。在《蛇和公牛》(1952)中可以看到他赞美原始的北欧神话精神。

吐凡·蒂特兰夫森(1918—1976)出身工人，由于家境清贫，她上学不多，主要依靠勤奋自学成才。她在哥本哈根一家公司担任职员并业余从事诗歌创作。1937 年，她的散文诗《散文与诗歌》和长诗《写给我夭折的孩子》在《野火》文学杂志上发表，引起公众的注意，使她名噪丹麦诗坛。她积极参加丹麦青年文学家俱乐部活动并且和《野火》杂志主编、作家维·默勒结婚，自此以后，她和文坛结下了不解之缘，由业余创作变为专业作家。

蒂特兰夫森不仅是一位多产的女作家，也是以擅长写妇女问题著称的作家。她的诗作、长篇和短篇小说多半以妇女生活为题材，主人公也是妇女。她对女性的心理状态和感情变化洞察入微，她以特有的细腻又流畅简洁的笔法将之描绘得淋漓尽致。她在诗集方面的作品有《女孩子的心》(1939)、《小小的世界》(1942)、《闪烁的灯光》(1947)和《妇女的心》(1955)等。

1941 年，她的第一部长篇小说《大人使一个小孩受害》引起丹麦社会的轰动。女作家以异常明快和大胆的笔法揭露了丹麦的一个隐秘而又严重的社会问题，即成年人对幼女的性侵犯。书中的女主人公童年遭人施暴凌辱的回忆像鬼魅般追踪着她，毁坏了她的正常生活，直到她在成年之后辨认出当初的施暴者并将他绳之以法，她才能得以过正常的女人生活。

对不幸的童年的回忆也是蒂特兰夫森创作的重要题材之一。她在作品中如实地反映了本世纪 20、30 年代哥本哈根贫民区的生活、天壤悬殊

的贫富差别以及生活在最底层的城市无产者和贫民百姓，他们生性善良，正直而又乐观豁达，为糊口谋生而辛劳终日，如《童年的街道》(1943)和《保护儿童》(1946)等。

长篇小说《两个互相爱恋的人》(1961)被拍成电影；描写妇女不幸婚姻的自传体小说《结婚》(1971)和《维尔海姆的房间》(1975)在北欧获得极大的好评。

除了诗集和长篇小说外，蒂特兰夫森还创作了不少短篇小说，如《完全自由》(1944)、《法官》(1948)和《雨伞》(1952)等。

彼得·西伯格(1925—　)出身于教师家庭。曾在哥本哈根大学攻读考古和历史，并于1950年获文学史硕士学位。毕业后一直从事考古工作。自1960年以来出任维堡市博物馆馆长。1981年到1984年出任丹麦作家协会主席。

西伯格说他只写出过一本真正言之有物的书，还说不想多占用读者的时间，但求读者念他的书时能偶尔点头嘉许，他便会欣喜不已。抱着这样少而求精、宁缺毋滥的原则，他在创作中不断探索试验，发表了一些深受丹麦和北欧读者欢迎的作品。

长篇小说《低人一等的人》(1956)通过一名丹麦苦役犯的实地观察，描写第二次世界大战期间一批外国战俘在法西斯德国柏林电影厂充当苦役的情景。作品细腻地叙述了他们难以忍受的繁重劳役和恶劣的待遇，以及成为电影厂不准与外界接触的活道具、活牲畜的遭遇。这种遭遇造成了他们的绝望心理和低人一等的自卑感。长篇小说《鸟食》(1957)是一部充满象征主义的作品，探讨有意识的逃避主义。这部小说描写一位富翁捐赠给作家汤姆一笔巨额奖金，条件是作家能够真实地写出周围人的内心想法和他们的隐私。结果汤姆完全失败，因为人们大都言行不一，表里相悖。作品里有许多寓意深远但十分隐涩的比喻和象征，如作家的名字汤姆，丹麦语原意为“空洞”。1962年发表的短篇小说集《探求》收集了17个短篇，主题都是阐述关于不能从外界而必须从人类的特性中去探索纯正和统一、真理和现实等问题，表现手法也极抽象和荒诞。1970年发表的长篇小说《牧羊人》讲述人人都对自己的问题束手无策但却可以相互帮助来克服困难这一做人的哲理。短篇小说集《恐龙的午后》(1974)论述个人与社会的关系，并认为打破现行的社会结构的企图不利于社会进化。《缓期执行的争辩》(1976)以大量寓言、神话以及民间故事和真实文献串

连，描写人的虚弱和渺小，但通过相互怜悯和容忍，有可能克服生活中的荒诞。长篇小说《在海边》(1978)是西伯格最轻松的作品，通过描写人们夏季周末在丹麦海岛上的度假生活，提出了人们在享受假日欢乐之时，是否真正自由自在的问题。

长篇小说《十四天之后》(1981)是一部由许多既独立又联贯的故事和散文组成的作品，它以1927年11月丹麦日德兰半岛上的一个车站小村为中心，追溯到100年和1000年以前的社会情况。这部作品确立了西伯格在北欧文学中的地位，并于1983年由于这部作品而获北欧理事会文学奖。

维列·舍伦森(1929—)出身于火车司机家庭。1947年进入哥本哈根大学攻读哲学和心理学。1959年至1963年任《风中玫瑰》诗刊编辑。1965年被遴选为丹麦学院院士，1962年获丹麦学院文学奖。1974年获北欧理事会文学奖。1986年获瑞典学院颁发的北欧特别文学奖。

舍伦森是丹麦战后最杰出的作家，也是影响最大的文学评论家。他24岁登上丹麦文坛，发表处女作短篇小说集《奇怪的故事》(1953)。这一作品打破了当时丹麦文坛上抒情诗占主导地位的局面，拓展了散文体裁。作品问世后立即被译成英语，介绍到欧洲大陆和英国，对一位北欧作家来说，作品发表后立即被译成英文较为罕见。此后他又发表了短篇小说集《无害的故事》(1955)和《监护者的故事》(1964)等。这些短篇包括童话、传说、神话、圣经故事和其他小故事。在存在主义哲学影响和安徒生童话启迪下，他的这些作品叙事巧妙，其中不少故事采用北欧传统的萨迦形式，即以讲故事的口头文学形式来叙述，笔调幽默、诙谐，深入浅出地对社会上不良倾向进行抨击和嘲讽。

舍伦森的论文集主要有《诗与魔鬼》(1959)、《过去和未来之间》(1969)、《没有目标——有目标》(1973)和《来自中心的反叛》(1978)等，对文学、哲学以及社会、教育和政治等各方面的问题进行了探讨。在哲学上，舍伦森信奉尼采学说，却自诩为马克思主义者，因而他的作品既反映出激进的政治观点，也掺杂着尼采的一些哲学观点。

他的其他作品还有学术著作《论尼采》(1963)和故事集《众神的毁灭》(1982)、《阿波罗的叛逆：不朽人的故事》(1989)等。

克拉斯·里夫贝里(1931—)出身知识分子家庭，父母都是教员。他在哥本哈根大学毕业后曾任《信息与政策》杂志的新闻记者和《风中玫瑰》

诗刊的编辑。

里夫贝里是一位多产而又多艺的作家。他不仅写抒情诗,也写小说、散文、戏剧、电影和文学评论。从 1936 年发表处女作到 90 年代初,他已出版了 100 余部作品,平均每年发表两三部作品。他同时也是杰出的新闻记者和文学评论家。

他以现代主义诗歌在丹麦文坛确立了自己的地位。1956 年,他的第一部诗集《我行我素集》问世,讴歌人生需享受醇酒和美女的乐趣。1957 年第二本诗集《战后集》写出了战后年轻一代焦躁紧张的心理和对异性的性欲追求,然而在《冲突集》(1960)中他不再沉湎于声色,唾弃了放浪形骸的生活,开始顺应时代的情感,愤怒地斥责了当代的物质享受主义,并且认真严肃地探索当今时代的发展方向。在《伪装集》(1961)中,里夫贝里以强烈的自我反映歌颂生的喜悦,此后他又出版了诗集《沃利埃莱》(1962)和《肖像集》(1963)等。

里夫贝里还是个杰出的小说家,他的长篇小说《安娜,我安娜》(1969)于 1970 年荣获北欧理事会文学奖,其他长篇还有《恒久的童贞》(1958)、《歌剧爱好者》(1966)和以妇女解放为主题的《一张背转过去的脸》(1977)以及短篇小说集《其他的故事》(1964)等。

里夫贝里的戏剧《我们为什么活?》(1963)、《发展》(1965)和电影《周末》(1962)等曾在北欧国家演出和放映。

安德斯·博迪尔森(1937—)是 60 年代新现实主义的代表作家,他通过对刑事案件的描述,以讽刺手法对社会时弊进行揭露和抨击。

博迪尔森出生教授家庭。1956 年高中毕业后在大学攻读经济和文学。1959 年起,他为哥本哈根一些大报当自由撰稿人。处女作长篇小说《在明亮夜晚的时刻》(1959)记述了他当学生和记者的经历。长篇小说《请想一个数字》(1968)和《意外事故》(1968)都是描写小资产阶级中的罪犯。其他长篇还有《别墅的夕阳》(1964)、《金钱和生活》(1976)、两部曲《美好的时刻——一年又一年》(1977—1979)和《多米诺骨牌》(1984)以及短篇小说集《拉玛·萨玛》(1967)等。此外,他还写过科学幻想小说《冰点》(1970)等。

凯什婷·索若普(1942—)是丹麦当代的现实主义文学代表。1942 年出生于丹麦中部菲英岛的一个小村庄里,家境比较拮据,其父亲靠出售书报为生。她中学没有毕业就辍学,做过各种零星工作,对劳苦大众的生

活和困境有深刻的了解和体会。生活的磨炼铸造了她坚强和执著的个性，为她日后创作打下良好的基础。

索若普的处女作是诗集《内部——外部》，发表于1967年，这部作品深受女诗人英格尔·克里斯登森的影响。第二年索若普发表了短篇小说集《今天的原因》(1968)，这两部作品为现代主义的文学。

诗集《来自特里雅斯特的爱》(1969)和《今天是第一流的》(1971)以及长篇小说《宝贝儿》(1973)被称为后现代主义作品。《宝贝儿》是她的第一部长篇小说，着重探讨性和金钱的关系，其意图是向人们显示“暴力行动是邪恶社会的症状”。索若普由于这部作品于1979年获国际佩加萨斯奖。

从70年代末期起，索若普的创作手法转向写实主义，其作品比过去更直接地批评社会，主要有长篇小说《小约娜》(1977)和《长夏》(1979)，通过对乡村姑娘约娜从十岁到二十岁生活经历的描述，反映了丹麦50、60年代农村中的人民生活以及年轻人为摆脱乡村狭隘生活小圈子寻找自己生活道路、努力奋发的坚强性格。这两部作品是70年代丹麦文坛上典型的纪实性作品。80年代她又发表了两部以约娜为中心的续篇：《天堂与地狱》(1982)和《最大限度》(1987)。这四部系列小说是索若普最重要的现实主义作品。

索若普的创作道路从抽象到具体，从实验到写实，但是无论她的创作手法如何变化，她所描述的主题都是一个，那就是广泛而深刻地描述妇女日常的、变化多端的生活以及她们的反抗企图。她以准确而细腻的手法表达了普通人的各种感情的汇合与转换，她继承丹麦优秀工人作家尼克索的传统，但是技巧更为精巧，更为大胆。

哈内·马丽亚·斯文德森(1933—　)出生于丹麦北部风景优美的渔村斯卡根。父亲是教师，母亲是图书馆馆员。她于1958年毕业于哥本哈根大学斯堪的那维亚语言文学系，此后曾在那里执教五年。1960年起在丹麦国家广播公司戏剧文学部工作，后又担任该部的副主任。

斯文德森是丹麦当代奇幻文学的代表，她继承了安徒生大众化的“说故事人”的文学传统。以她最著名的小说《金球》为例，该作品写环境污染将毁灭世界，主人公是一位寻根访祖的讲故事的妇女，通过她同颈上挂着一只魔球的曾曾曾祖母的谈话，描写了生活在一个虚幻的丹麦小岛上的居民400年的历史。斯文德森在这部小说中不仅继承丹麦文学中源远流

长的、突破时空界限的、民间故事的奇幻文学传统，而且深受当前拉丁美洲魔幻现实主义文学的影响。

在《金球》之前，斯文德森发表过三部长篇小说：《玛蒂尔达的梦想之书》(1977)、《雾月下的舞蹈》(1979)和《狗鱼》(1980)以及一部短篇小说集《同上帝和魔鬼的曾祖母的谈话》(1982)。1985年以后，斯文德森还发表了长篇小说《火堆上的卡伊拉》(1987)和《太阳底下》(1991)以及短篇小说集《凯什婷的事以及鬼怪幽灵的故事》(1992)。此外，她还出版过儿童读物《这块红石头》(1990)、有关文学技巧的论文集和剧本等。

瑞典文学 二次世界大战期间，瑞典由于保持中立，没有直接遭受战争苦难。瑞典人民也没有经历国破家亡的悲剧，但是战争中空前的残酷和破坏使得瑞典作家们惊愕不已。他们对数以千万计的生命被消灭、数不胜数的物质和文明财富被破坏感到痛心疾首，然而他们面对残酷的现实却又无能为力，开始感觉自己的渺小。二次大战以后，作家们看到东西方冷战对峙，二次大战的硝烟还未散尽，一场新的大战的威胁又笼罩在人们头上，他们感到失望、害怕，陷入了比19世纪末更深刻的疑惧和苦闷之中。他们不再致力于反映民族、宗教和人的价值问题，而转向对存在问题的探讨。

40年代瑞典文坛以现代主义为主，作品大多有悲观厌世情绪。主要作家有拉斯·阿林、斯蒂格·达格曼、卡尔·凡恩贝里(1910—1995)和威纳尔·阿斯本斯特罗姆(1918—)等。50年代，诗歌十分繁荣，现代主义大师帕尔·拉格克维斯特于1953年发表了诗集《黄昏的土地》，哈里·马丁逊的名诗——叙事长诗《阿尼阿拉》出现在1957年。此外涌现出了一批很有才华的新诗人。老一辈现实主义作家也发表了不少重要著作，如维尔海姆·莫贝里的代表作移民四部曲中的三部和伊瓦尔·鲁-约翰逊的八部自传体小说都发表在50年代。

进入60年代后，瑞典的政治状况趋于平静，没有出现重大动荡。在社会民主党长期执政下以垄断资本为主体的“混合经济”体制有了发展。超级大国依然对峙争夺，但国际形势有所缓和，于是瑞典作家们松了一口气。60年代中期，瑞典出现了一种新兴的文学——报导文学。相当一批作家到亚非拉国家进行实地调查，写出了一批真实反映这些地区状况的报告体裁作品。这批从事报导文学的作家大都是50、60年代在文坛上有建树的人物。国际笔会中心主席彼尔·魏斯特贝的小说《在黑名单上》

(1960)、女作家萨拉·李德曼(1923—)的小说《我和我的儿子》(1961)等都揭露了南非种族主义统治,谴责种族隔离政策。中国的崛起也使瑞典作家受到鼓舞。扬·米尔达尔的《来自中国农村的报导》等长篇报告文学、剧作家吐尔·柴特霍尔姆(1915—)描写中国妇女翻身的剧本《上海的妇女》(1967)都成为国际上有名的佳作。中国的古老文化也成为瑞典作家发掘题材的一个领域。哈里·马丁逊1964年写出了关于我国唐朝的历史剧《魏朝三刀》,斯文·林德克维斯特的《吴道子的故事》(1967)则是关于中国哲学的探讨。60年代末期,在欧洲群众运动浪潮的影响下,瑞典作家们深入到工厂、学校去体验生活,进行社会调查,写出了一批"非虚构性"的报导或小说,例如萨拉·李德曼的《矿山》(1968)真实地记录了矿工们对自己的生活和问题的看法。彼尔·乌格夫·恩桂斯特(1934—)用了四年时间进行实地调查,查阅了大量文献档案,写出了反映瑞典和苏联政府之间战后在遣返波罗的海国家国籍的雇佣士兵问题上的往返交涉和这些士兵到达瑞典后头八个月生活状况的《军团成员》(1968)。彼尔·乌洛夫·松德曼(1922—)的《安德烈工程师的空中之行》(1967)记载了三个瑞典人1897年首次乘热汽球飞往北极之行。瑞典作家们还发表了不少以反对官僚主义为题材的作品,这类作品往往从真人真事的大量素材摘录成篇,作家只是书中露面或者不露面的叙述者,P.C.耶舍尔德发表的《我们相见在湄公河上》(1970)就是属于这一类作品。

70年代后期,"愤怒派"、"抗议派"的报告文学盛极一时,其主题大抵是揭露瑞典国内的社会问题,针砭时弊,或者报导第三世界的革命斗争和民族解放运动等。到了70年代末,这类作品影响衰落,大有一蹶不振之势。纯文学仍然是方兴未艾,深受欢迎。享有盛誉的伊瓦尔·鲁—约翰逊连续发表了长篇小说《青春期》(1978)、《沥青》(1979)。此外,新秀辈起,出现了不少清新隽永的佳作。

拉斯·阿林(1915—)是40年代步入文坛的重要作家。他作品中的主人公大多是社会底层的"小人物",这同他自己亲身的经历是有很大关系的。他出身贫寒,亲戚中又有不少人在30年代经济危机中失业,在各地流浪寻找活计谋生。这些人物都成了阿林作品中的主人公。他的处女作长篇小说《身上带着宣言的托伯》(1943)是根据自己30年代失业时的经历写成的。作品描写的是30年代的一个信仰马克思主义的流浪汉托伯,因为找不到职业而带着一本《共产党宣言》到处流浪,按照《宣言》所

说，工人必须做工才能表明他的存在，而托伯虽然尽力为就业奋斗，却仍然不能表明他的存在，因而极其苦闷，后来他对马克思列宁主义的信仰淡薄下来，参加了社会民主党。阿林还写有长篇小说《我的死是我的》(1945)、《如果》(1946)、《市场帐篷之夜》(1957)、《树皮和树叶》等，短篇小说集《没有人理睬我》(1944)、《囚犯的欢乐》(1947)和《房屋没有附属建筑》(1949)等。1961年发表《树皮和树叶》后阿林沉默了20年，1982年才同其夫人合作发表了文学界普遍认为是他最杰出的长篇《胜利者汉尼巴》。此后他又发表了长篇小说《第六个口》(1985)、《看守人之火》(1986)和《你生活的果实》(1987)等。

斯蒂格·达格曼(1923—1954)在写作上受卡夫卡影响较深，是40年代瑞典文坛上的象征主义作家的代表。

达格曼出生于瑞典文化古城乌普萨拉以北的一个村子里。母亲在他出生后几个星期离开了他，他在祖父母的农庄里长大。这一段童年生活记述在他以后几个短篇和最后一部长篇《婚姻的烦恼》(1949)里。

30年代初，达格曼离开家乡到首都斯德哥尔摩同父亲一起居住，他们住在南城贫穷的工人区，长篇小说《烧伤的孩子》(1948)就描绘他这一时期的生活。

1943年达格曼应召服兵役，并开始创作长篇小说。他的处女作《蛇》(1945)描述了他在部队服役时的生活。《蛇》是瑞典40年代文坛上的代表作，它共分上、下两册，上册叫《伊蕾娜》，下册为《我们睡不了觉》。作品描述伊蕾娜的男朋友比尔抓到了一条蛇，藏在背包里，这使伊蕾娜感到心惊肉跳，后来这条蛇又在兵营里逃掉，这一件事不仅引起士兵们、而且引起市民们的恐惧。达格曼用“蛇”象征社会，着重描述人们在恐惧、烦恼和不安中生活着。《蛇》的发表使达格曼一举成名，确立了他在瑞典文学史上的地位。此作品于1966年拍成电影。

达格曼的其他主要作品还有长篇小说《囚徒之岛》(1946)，短篇小说集《夜间的游戏》(1947)以及剧本《被判死刑者》(1947)、《马特的影子》(1947)和《末日》(1952)等。

1954年达格曼去世后，由别人收集整理出版了他的广播剧《一个音乐家的帽子》(1955)和诗集《我们需要安慰》(1955)。

托马斯·特朗斯特罗姆(1931—　)也是瑞典诗坛上象征主义代表，50年代起从事写诗生涯。在创作风格上受纪德影响很深。他的诗作主题多

样，音韵铮铿，比喻生动优美。早期作品注重精神与内心的分析，探索人类灵魂的奥秘，把自己作为第三者客观地去观察和探索，如诗集《十七首诗》(1954)、《路上的秘密》(1958)、《半完成的天空》(1962)、《看见黑暗》(1970)和《波罗的海》(1974)等。近期作品则较多反映生活、社会和政治现实，如《真实障碍》(1980)、《乱哄哄的市场》(1983)和《为了生者和死者》(1989)。

特朗斯特罗姆的诗作卷数不多，但被译成多种文字发表，因此他在国际上，尤其在美国知名度较高。他曾荣获贝尔曼诗歌奖(1966)、瑞典文学大奖(1979)和文学促进大奖(1982)等。

扬·米尔达尔(1927—)出身于斯德哥尔摩一个知识分子家庭，父亲是经济学家，曾担任瑞典政府贸易大臣，母亲曾出任驻美国、印度等国大使和裁军大臣等职务。

米尔达尔从青年时代起逐渐接受马克思主义思想影响，积极投身于瑞典的进步事业和人民运动。50 年代初期，担任过世界民主青年联合会瑞典代表。后来，当过一段时间的报纸记者。1968 年被选为瑞典——中国友好联合会主席，以后又改任名誉主席。

米尔达尔是一位才思敏捷的多产作家，自 1955 年投入文学创作以来，发表的作品有小说、杂文、游记和剧本等。他的杂文题材广泛，内容深刻，笔锋犀利，从揭露帝国主义争霸世界的国际重大政治问题，到探讨巴尔扎克的现实主义观的文学研究问题，无不谈及。他的游记也蜚声文坛。他曾经去过几十个国家，从欧洲到美洲，从中亚草原到吴哥石窟，都留下他的足迹。他以生动流畅的笔调描述了这些地方的风光景色、社会状况和政治动向。

1963 年米尔达尔的名著《来自中国农村的报告》问世，这本长达四百多页的调查报告，以它的材料详尽、内容真实、记载细腻而风靡一时，被译成十几种文字多次出版，成为许多国家研究中国问题的必读参考材料。米尔达尔本人也以一种新兴的文学——报导文学的创始人活跃于瑞典文坛。这种文学的特点是通过实地采访和详尽的调查研究，以尽量切合客观事物的手法进行报导。它开阔了人们的眼界，促进了瑞典人民对发展中国家人民的了解。他的报导和游记作品还有关于柬埔寨古城吴哥的《石脸》(1968)、《阿尔巴尼亚的挑战》(1976)、《丝绸之路》(1977)、《印度在期待》(1980)和《二十年后的中国农村》(1984)。

他的主要长篇小说有《回家》(1954)、《欢悦的春天》(1955)、《变化和存在》(1956)、《洗澡间的水龙头》(1957)、《一个欧洲知识分子的自白》(1964)、《童年》(1982)、《另一个世界》(1984)和《十二之后是十三》(1989)等。

斯文·林德克维斯特(1932—)从50年代末起开始对亚洲和拉丁美洲的现实政治问题极为关注，同米尔达尔、魏斯特贝和女作家李德曼等人一起于60年代开创了与政治紧密结合的报导文学。他的报导文学有《从内部看中国》(1963)、《亚洲的经验》(1964)、《阴影：拉丁美洲面对70年代》(1972)和《南美洲的土地和权力》(1973—1974)以及报导阿富汗和巴基斯坦的《象的足》(1985)等。文化教育文集有《广告有生命危险》(1957)、《吴道子的故事》(1967)和《在你站着的地方挖掘》(1978)等。描写自己的小说有《一个爱人的日记》(1981)、《一个已婚男人的日记》(1982)和《长凳的压力》(1988)等。

彼尔·魏斯特贝(1933—)出生在斯德哥尔摩，父亲博学多才，长期依靠笔耕为生，母亲是一个很有文学素养的知识分子。在家庭熏陶下，他的聪颖才智远比一般青少年早熟，14岁起就走上了文学道路，被誉为瑞典文坛上的"神童"。处女作短篇小说集《吹肥皂泡的男孩》(1949)以优美洒脱的文笔描写了各种男孩子的性格，引起瑞典文坛的轰动。

魏斯特贝早期作品充满浪漫色彩，作品以追求生活中的美和人与人之间的爱为主题，力求给人以美感、欢乐、精神上的享受，如追忆自己梦境般欢乐童年的中篇小说《前尘影事》(1952)，从不同侧面描写一个男孩发育成长时的性格变化的短篇小说集《个人私事》(1952)、描述一对青年几经悲欢离合、曲折波澜，终成眷属的长篇小说《半个王国》(1955)以及叙述一青年将巨额遗产救济给受尽苦难的战争幸存者的长篇小说《遗产继承者》(1958)等。

1959年他到罗得西亚和南非进行长时间的采访，严峻冷酷的现实生活使魏斯特贝改变了风格，写出了不少反对南非种族隔离政策、揭露种族压迫和赞颂民族解放运动的优秀报告文学，如《禁区》(1960)和《在黑名单上》(1960)等。

魏斯特贝的代表作是长篇小说三部曲《水宫》(1968)、《飞行指挥塔》(1969)和《土壤》(1972)。小说通过斯德哥尔摩阿兰达国际机场的飞行调度员扬·伯克曼同他的表妹以及另一个女科学家之间的恋爱纠葛揭露了

瑞典中、上层人物奢侈颓废的生活、精神上的空虚和性苦闷。这部揭示资本主义发展中存在的问题的作品被瑞典文学评论界誉为社会问题文学的代表作。

此外，他还发表了描述一名瑞典外交官在喀麦隆活动的长篇小说《火影》(1986)和《山泉》(1987)。他还出版过赞颂大自然的美、赞颂斯德哥尔摩旖旎动人风光的作品，如《东玛尔姆区》(1962)、《夏天的岛屿》(1973)、《光之心》(1991)和《风之火焰》(1993)等。他还写过不少诗歌，大多抒发情思乡愁，或是追忆童年。

斯文·台尔勃朗克(1931—1992)是70年代瑞典文坛上擅长创作历史小说的重要作家之一。《赫德比村小说》包括《记忆》(1970)、《石鸟》(1973)、《冬骑》(1974)和《城门》(1976)。这四部作品是描写瑞典中小城镇赫德比从1937年至1945年之间的变化，由不同家庭的遭遇组成了一幅幅瑞典农业社会解体、宗教和封建主义衰亡到工业化兴起发展的色彩缤纷的画面。80年代他又发表了以自己家庭历史为背景的小说《沙米尔之书》(1981)、《沙米尔之女》(1982)和《孤单的玛利亚》(1985)。此外他还著有长篇小说《传教士的外衣》(1963)、《笨人难过的桥》(1969)、《生命之落穗》(1991)以及他去世后发表的《谷壳》(1993)等。

P.C.耶舍尔德(1935—　)早年当过医生。50年代后期开始创作。作品以描述现实社会问题为主，是当代瑞典文学攻击官僚主义制度的代表。他认为在官僚主义严重泛滥、科学技术高度发达的社会中，人的本性在某种程度上已经消灭，人的思想感情受到压抑，人与人之间的关系变得冷漠无情。人的存在只是一种梦魇的幻觉。

他的主要作品有小说《猎猪》(1968)、《儿童岛》(1976)、《河流之后》(1982)、《豪尔格森一家》(1991)和《一个开放的市场》(1992)等。

耶舍尔德的作品有好几部被改编成电视剧、话剧和电影，受到瑞典各方的好评。

阿斯特里德·林德格伦(1907—　)是瑞典当代最著名的儿童文学女作家。曾当过秘书、教员等。1946年至1970年担任斯德哥尔摩“拉本和舍格伦出版社”儿童读物编辑。多次获得各种国内和国际文学奖，如瑞典日报文学奖(1945)、国际安徒生儿童文学奖(1958)、“金船奖”(1970)和瑞典学院大奖(1971)等。现为瑞典文学奖九人颁发委员会成员。

林德格伦的第一部重要作品《长袜子皮皮》(1945)描述一个名叫长袜

子皮皮的九岁小姑娘,她独自生活,到处漫游,力气很大,心地善良,治过坏人,但十分顽皮淘气。这本书一出版就引起广泛争论。教育工作者和家长们曾担心皮皮的恶作剧会影响孩子们。但由于皮皮这个童话人物是少年儿童被压抑着的最狂野的幻想的化身,她受到广大小读者的欢迎,很快也被成人所理解、喜爱。至今,这本书已在四十多个国家出版发行,并被改编成剧本在欧洲和美国等地上演。

《米奥,我的儿子》(1954)是林德格伦另一部重要作品,它把社会中孤儿不幸遭遇的现实同童话的大胆幻想结合起来,是部教育性和趣味性都很强的作品。林德格伦在这部长篇小说出版后不久,就把它改写成剧本,受到小观众,甚至成人的欢迎。剧本《米奥,我的儿子》在瑞典各地屡演不衰,是儿童剧团的保留节目。

林德格伦到现在为止已经创作了80种左右的作品,有童话、儿童侦探小说、图画故事、描写城市和农村儿童生活的小说,很多作品已经搬上舞台和银幕,有的还拍成电视连续剧。她的主要作品还有《大侦探布罗姆克维斯特》(1946)、《我们比莱尔村的孩子们》(1947)、《卡尔松三部曲》(1955—1968)、《玛迪琴》(1960)、《狮心兄弟》(1973)和《强盗的女儿——朗娅》(1981)等。

谢什婷·埃克曼(1933—)是当代重要的女作家、文学评论家。当过成人学校教员,50年代末期开始从事文学生涯,创作了几部引人注目的侦探小说,如《三十公尺谋杀》(1959)、《燃烧着的火炉》(1962)和《死钟》(1963)等。1967年以后转入传统小说创作,第一部作品为《鼓角》(1967)。

埃克曼的成名作为《巫婆舞圈》(1974)。这是她四部曲中的第一部,其他三部为《源泉》(1976)、《天使之屋》(1979)和《一座光明的城市》(1983)。作品描述20世纪初一个瑞典小镇的变迁,书中的主要人物是以托拉为中心的一批妇女,因而被瑞典文学评论界称作是瑞典文学中的一部妇女史诗。四部曲中的最后一部《一座光明的城市》真实地反映了瑞典社会的面貌,深刻地揭露了资本主义社会中存在的各种问题,是瑞典当代小说中的一部佳作。其他小说有《黑暗和越桔树枝》(1972)、《斯科拉林中的强盗》(1988)、《狗》(1986)和《水边事件》(1993)等。

埃克曼于1978年被遴选为瑞典科学院院士。她以卓越的文学创作确立了其在瑞典文坛中的地位,被誉为瑞典70年代最杰出的现实主义作

家之一。

挪威文学 1940年至1945年挪威被德国占领,在此期间占领者对挪威在经济上采用掠夺剥削,在文化上则实行严格的书刊审查制度,使得大多数作家都不敢写作。大战以后,挪威无论在经济上、政治上和文化上都处于恢复阶段。战后的挪威文学在相当长的一段时间内都是反映二战和被占领期间挪威人民的苦难和地下斗争的作品。战后出版四种文学刊物,有1947年创刊的介绍外国文学和本国当代最新作品为主、代表激进思想的《窗口》,代表保守观点的《光谱》(1946—1954),反映社会主义者思想的《接触》(1947—1954)和由尼尔斯·约翰·鲁德(1908—)主编的《工人杂志》(1927—1970)。

进入50年代以后,作家们经过长期搁笔后开始积极创作,诗歌的主题以世界、死亡,爱情为主,小说有反映当时人们普遍关心的问题,如对核战争的恐惧,对挪威参加北大西洋公约的看法,对超级大国的不信任等。50年代中期以后,由于国际局势趋于平稳,国内生活水平有所提高,写作的主题开始转向个人和心理分析,长篇小说和系列小说较为流行。60年代中期有一部分作家向左转,发表主张通过革命和无产阶级专政创造社会主义社会的作品,如埃斯本·哈瓦尔兹霍尔姆(1945—)和达格·苏尔斯德等。此外,自1964年以来,挪威议会每年都指令挪威文化委员会为各地图书馆购买1000册每一个挪威作家当年发表的新作,这一政策鼓励了作家们积极创作。70年代现实主义报告文学甚为流行。

约翰·博尔根(1902—1979)出身于首都奥斯陆一个律师家庭。他长期担任奥斯陆《日报》记者,在该报文化版以"嘟囔的鹅蛋"为笔名撰写文艺漫谈,并于1936年出版了《嘟囔的鹅蛋随感录》,在此期间他也在报刊杂志上发表短篇小说。

1925年他发表了第一部短篇小说集《走向黑暗》。1934年他出版了第一部长篇小说《归根结底》,讽刺资产阶级的虚伪庸俗和呼吁冲破扼制个性的陈规旧俗。他还以同样的主题发表了剧本《办公室主任赖伊先生》(1936)、《我们在等候》(1938)和《安德森一家》(1940)等。

德国法西斯占领挪威以后,博尔根利用《日报》的文艺漫笔专栏,隐蔽而巧妙地鼓吹反法西斯主义,为抵抗运动进行宣传。1941年秋他被德国法西斯逮捕入狱。1943年被保释出狱后潜逃至瑞典。在瑞典他出版了长篇小说《没有夏天》(1944),描写一个在人生道路上徘徊不定的彷徨者,

在得知祖国被占领后立即明确了自己所要选择的道路。《在格里民监狱的日子》(1945)记录了狱中生活。

第二次世界大战结束后，他曾于1945年出任挪威驻丹麦大使馆新闻专员。他对战后挪威社会问题严重、贫富悬殊、旧势力回潮等现状非常不满和失望，便投身于共产党的新闻与出版事业。在这段时期里他发表了长篇小说《爱情之路》(1946)和短篇小说集《吃面包的日子》(1948)、《爱情短篇小说集》(1952)和《新短篇集》(1965)等。这些作品使博尔根在挪威文坛获得很大声誉。

他的代表作是三部曲《小贵族》(1955)、《阴暗的泉水》(1956)和《我们抓住他》(1957)。这部巨著描述了出身于上层阶级的维尔弗莱德·萨根自幼被溺爱宠坏，成为骄恣蛮横的肇事青年。在成为纳粹分子后更是无恶不作，最后得到了应有的惩处。这部小说在挪威取得巨大成功，深受读者欢迎。此后，博尔根着重写回忆录和自传体小说，如《我》(1959)、《蓝山》(1964)、《红雾》(1967)和《例子》(1974)等。

苏尔维格·克里斯托弗(1918—1984)原名苏尔维格·弗莱德列克森，出生于挪威北部小城。克里斯托弗以不同风格进行创作试验，使她在挪威当代文学史上赢得了一席之地。1949年她发表了描写奥斯陆下层社会的小说《死胡同里鲜花怒放》，未能引起反响。两年后，她又发表了长篇小说《来去之路》(1951)，作品富有新意，小说描写挪威在摆脱法西斯占领、取得解放的年代里的社会动荡。1952年象征主义长篇小说《托尔苏》的发表引起挪威文学界的很大兴趣。这部讽喻小说描绘一个与世隔绝的洞穴居民社会中的矛盾和冲突。自此以后，她交替使用现实主义和象征主义手法描写取材于挪威人民日常生活的广泛题材。长篇小说《冬月之下》(1954)描写挪威北部地区人民在法西斯占领期间的悲欢离合。而《大坝》(1957)用象征手法，以当地政府靡费大量财力人力兴建一座毫无必要的大坝揭示了人类盲目追求功利所带来的灾祸。

然而，克里斯托弗最擅长的还是描写妇女问题。长篇小说《七个昼夜》(1955)出色地描写了女主人公为了摆脱婚姻桎梏而甘冒风险。她短暂地放纵情欲，然而在接踵而来的社会风波和家庭报复面前，她反躬自问，这样的个性解放是否值得。《林莽中的岔路口》(1959)是克里斯托弗的成功佳作。书中的女主人公不断地剖析自己和总结教训。她在所爱的恋人和感情淡薄的丈夫之间踌躇徘徊，难以作出抉择。长篇小说《情人归

来》(1961)描写一个男人离开故乡20年后归来,发现他过去曾短暂钟情而后又抛弃的那些女性竟是如此可爱,而妇女们则已看透了薄情郎,不再甘受他玩弄摆布。

克里斯托弗还出版过短篇小说集《猎人和野兽》(1962)和剧本《在红色的小路上》(1958)等。

贝里尤特·霍贝克·哈夫(1925—)是挪威以写妇女孩子为主的女作家,她用犀利的笔锋,通过对众多妇女形象及其生活的真实描写,触及到妇女的命运、她们在社会中的作用以及遭受不平等待遇的情况。

处女作《崩塌》(1956)中的女主人公是个艺术家,她热情、豪爽,才气横溢,而她的丈夫却是一个不苟言笑且又庸庸碌碌的人,哈夫以这一对不相称的夫妇来说明妇女强于男子。

《婊子之书》(1965)描写一个老而体态臃肿的妓女,她心地善良,富有自我牺牲精神,给予懦弱男子以安慰,使别人的生活充实而又有意义。哈夫笔下的这个妓女的自我牺牲是社会整个妇女形象的象征,以此来说明妇女在社会中的重要作用。

她的其他长篇还有《黑色大衣》(1969)、《儿子》(1971)、《老女巫》(1974)、《教母》(1977)和《神圣的悲剧》(1989)等。

阿格纳·米克莱(1915—)曾在商业学院学习,后改学人文科学和戏剧。

《绳梯》(1948)是部短篇小说集,描写期望和实际之间的矛盾,表达了青年的苦恼和踌躇。米克莱在50年代创作的作品中,男青年成为其作品中的主要人物,尽管他们职业各异,生活方式却雷同。他们热中于追求女性,生活放荡不羁,但求知欲强,想像丰富,阅历宽广,可是对前途没有信心,动摇、彷徨。属于这类长篇小说的有:《小偷,你应该叫小偷》(1951)和《围着吕娜夫人转的拉赛》(1954)以及短篇小说集《男孩说:我也很高兴》(1952)。

1956年米克莱发表了长篇小说《红宝石之歌》,作品描写一个出身狭隘的资产阶级环境的名叫阿斯克的青年,他追求性欲自由和个人发展,对清教主义进行激烈攻击。米克莱本人和出版社因这部作品违反挪威习俗而于1957年受到指控。这一指控在北欧各国引起广泛注意,并就如何对待各项文化政策的问题展开了一场大辩论。挪威高等法院最后宣布米克莱无罪,而米克莱的名声也因此大振,而《红宝石之歌》在北欧诸国也成为

畅销书。此后米克莱还发表过长篇小说《罗宾康》(1965)等。自1967年以来,米克莱没有发表作品。

玛格蕾特·约翰森(1923—)曾当过速记员、报刊通讯员等,也常为电台和电视台的娱乐节目和教育节目写文章。

约翰森步入文坛较晚,48岁才发表第一部作品。长篇小说《你不能一走了之》(1981)是部描写妇女在资本主义社会中得不到应有教育、找不到职业、受歧视的作品。由于它真实、深刻地反映了当代资产阶级社会中妇女的不平等地位,引起挪威文坛轰动,并被改编成话剧和电视剧,成为1984年最受欢迎的剧目之一。短篇小说集《星期一的孩子》(1985)生动地揭露了儿童表面幸福愉快,实际受虐待、遭摧残的事实。

约翰森的作品主题以妇女和青少年为主,她擅长透过简单的司空见惯的社会现象,揭示妇女和儿童受歧视、受虐待的实质,并且用讽刺、幽默的手法,淋漓尽致地将他们的遭遇暴露在读者面前。她的作品不仅在挪威受到好评,而且被译成俄、英、德等多种文字。

贡纳尔·布尔·贡德尔森(1929—)出生于挪威东南海滨城市的一个海员家庭,高中毕业后即进入航海学校,曾任海员报刊文化编辑、远洋船长等。由于他曾长期当过海员,对海上生活和劳动十分熟悉,因而他的作品都以航海和海员生活为背景,充满浓郁的生活气息。他是挪威当代最擅长于写海洋和海员生活的作家。

长篇小说《马丁》(1959)描写海员马丁几经颠沛离乱,来到他所梦想的天堂般的一个岛屿。然而命运仅安排他在当地妓院弹钢琴糊口。在落魄多年之后,他终于可以返回本国,然而在旅途中丧生。作品通过一个海员的生活经历勾勒出西方世界里海员远离故乡亲人、生活孤寂单调的情景,并且显示出海员们精神空虚和心理抑郁忧闷所造成的种种问题。

在写作风格上,贡德尔森以意境深邃、文笔凝练著称,他的早期作品采用现实主义手法,60年代以后使用现实主义手法的同时,也逐渐受到表现主义的影响,在作品中大量运用幻觉和梦魇。

长篇小说《尤迪斯》(1963)描写一个船长受到魔鬼派来的神秘幽灵所控制,他企图摆脱其束缚,但终于同归于尽。他的其他长篇小说还有《亲爱的埃马纽埃尔》(1965)、《他想画大海》(1968)、《我到埃及的旅行》(1970)和《无家可归的人们》(1977)等。

爱娃·西伯格(1931—)生于奥斯陆一个知识分子家庭。18岁发表

小品文集《惊讶》(1949)轰动挪威文学界。1961年以来一直定居在瑞典，同时用挪威语和瑞典语创作,1952年,21岁的西伯格发表了长篇小说《他在我身边》获更大成功,被转译成好几国文字,并被拍成了电影。接着她又发表了《再也不孤独了》(1953)、《多情年代》(1966)、《又得到了》(1985)和《我看不见你》(1986)。这几部长篇通过对各种不同类型妇女的描述深刻反映了当代妇女问题。

在两次访问中国西藏后,西伯格发表了几部宣扬佛教思想的作品,如《她没有死》(1972)和《是的》(1973)等。

西伯格在80年代创作出好几部有影响的长篇小说,其中包括《死之后的三天》(1981)、《再来一遍》(1985)、《我看不见你》(1986)和《奇迹的时代》(1989)等。这些作品在挪威和北欧文坛上引起不小的轰动。《死之后的三天》叙述一个中年妇女突然猝死,灵魂离开身躯后停留在屋里,她的灵魂看到和听到至爱亲朋如何在她死后议论和算计她,她的魂魄悠悠无所适从,最后却复生过来,于是她彻悟昨非今是。这部作品有浓厚的卡夫卡色调。西伯格在1990年出版了小说《旅行可以开始》,这部小说可以说同她以往的风格大为迥异,情节曲折、悬念性强,通过一个女理发师到墨西哥旅游所遇到的麻烦和一段邂逅恋情,来点出人类即将面临巨大的环境污染问题,以及大自然将给人类的严厉惩罚。此外,西伯格还著有短篇小说集《爱情的兰色之花》(1983)等。

西伯格注重从平凡琐事中探讨妇女的人生,描写细腻生动,富有生活情趣。曾多次荣获挪威和瑞典文学奖。

达格·苏尔斯德(1941—)的第一部作品是受卡夫卡影响的短篇小说集《螺旋》(1965),描写人的孤独和与世隔绝。长篇小说《九月广场二十五周年》(1974)描述工党领袖抛弃社会主义同美国资本家合作,背叛了工人阶级。70年代末80年代初苏尔斯德发表了战争三部曲:《叛卖,战前的年代》(1977)、《战争,1940年》(1978)和《面包和武器》(1980),作品旨在说明挪威国内的纳粹分子、德国占领者和挪威资产阶级之间有着共同利益,它以奥斯陆东郊一个小镇为背景揭露挪威资产阶级政府在战前年代对希特勒德国的软弱屈从,以吉斯林为首的挪奸开门揖盗、出卖民族利益。作品还真实地描写了在德国军队长驱直入时,挪威的工人阶级和一般军民奋起抵抗的经过,也描写了挪威人民在战后所经历的困苦和迷惘。此外,他还著有散文集《旋转的椅子》(1967),长篇小说《对不可测知的事

物的描述》(1984)、《一九八七年小说》(1987)和《无缝的一边》(1990)等。

冰岛文学　20世纪40年代是冰岛历史上的重要时期。1940年冰岛被英国占领,一年后,由美国派兵接管。1944年冰岛议会宣布脱离同丹麦的联盟,并于同年6月17日建立冰岛共和国。美军占领冰岛一方面给冰岛带来就业机会,人民生活水平有所提高,另一方面也出现了严重的通货膨胀。1945年二战结束,美国军队撤走,但是还保留在首都雷克雅未克东南的凯夫拉维克空军基地。1951年美国和冰岛签订一项关于美国军队负责冰岛防务的协定。这一协定引起国内严重的政治分歧和矛盾。1946年冰岛成为联合国成员国。1949年加入北大西洋公约。1952年成为北欧理事会成员。冰岛从一个附属国变成一个拥有独立主权的国家,政治、经济和文化文学各方面都出现较大变化。

战后的冰岛文学可以分为两个阶段:1950年左右出现的现代主义和1970年左右出现的用通俗叙事体创作的新现实主义。

二次大战之后,世界上许多作家的作品,尤其是英国和美国作家的作品纷纷在冰岛出版,这为冰岛文学输入一股清新思潮,冰岛作家不再与世隔绝,开始跟随世界文学的脉搏,这种变化首先表现在诗歌方面。一种新型的、较晦涩的、不易懂的现代派诗歌有取代冰岛传统诗歌的趋势。但是同其他国家相比,这种变革比较缓慢,因为几百年来,传统诗歌已深深扎根于人民群众之中,他们喜爱敬仰自己民族的文化,因此不少诗人在创作时采用传统与现代相结合、用传统形式来表现当代内容的手法。奥拉夫·约翰·西古尔德松(1918—　)本是小说家,但是在1972年至1974年发表了题名为《你记得一口井》的抒情诗集。这部诗集是用传统古典诗的形式描述当代城市生活和对农村生活的回忆。斯诺里·雅尔塔尔松(1906—　)于1981年获北欧理事会文学奖。他原本居住在挪威,是位画家。他的第一部作品是用挪威语创作、在挪威发表的小说。1936年他回到冰岛,从那时候到1979年他虽总共只发表过四部诗集,但是由于他的诗作以优美、精练的语言表达了对祖国、人民和大自然的热爱,深受冰岛人民的喜爱。

冰岛最重要的现代主义诗人是斯坦恩·斯坦纳尔(1908—1958),他积极推动冰岛诗歌改革,提倡现代主义,他的诗歌对50年代的"原子诗人"产生很大影响。他的第一部诗集《红色火焰在燃烧》(1934)描写30年代冰岛失业、贫穷、饥饿、住房紧张等问题,对社会进行了严厉的批评,类似

内容的诗作还有《诗集》(1937)、《沙中足迹》(1940)、《旅行的目标》(1942)、《时间和水》(1948)等。

从1946年至1953年有五位诗人发表处女诗作,他们是斯坦芬·霍尔德尔·格里姆松(1919—)、哈内斯·西格福松(1922—)、埃纳尔·勃拉格(1921—)、西格福斯·达达松(1928—)和永·奥斯卡尔(1921—),这五个人被称为"原子诗人",因为他们是在原子时代出现的诗人,他们的诗作除了反映过去严酷的生活外还描述了当代沉闷的生活,原子时代人的前途等。60年代初期没有出现重要诗人,60年代末期和70年代初期又出现一批新诗人。

二次大战以来诗的主题同冰岛以往诗的主题一样,大多描述生与死、爱与恨、生长与衰退、农村与城市生活的对比等。自1951年同美国签约让其军事力量长久驻扎在冰岛以后,绝大部分知识分子和作家,不管是诗人还是小说家都感到痛心疾首,抒发对这一不幸事实的感受也成为作家们持久不变的主题。

冰岛从战后到60年代中期的小说以现实主义的萨迦风格为主。具有世界声誉的、冰岛当代最重要的作家拉克斯内斯仍笔耕不辍,发表了不少重要作品,有抨击冰岛上层出卖冰岛把它变成美国原子站的小说《原子站》(1948)以及其他现实主义小说《鱼会歌唱》(1957)、《冰川旁的基督教徒》(1969)和《一个农村的编年史》(1970)等。1975年以后,拉克斯内斯致力于撰写自己童年和青年时期的回忆录。战后现代主义的重要作家是吐尔·维尔雅姆松和古德贝古尔·贝格松。60年代中期,冰岛出现了两位杰出的女作家,雅科比娜·西古达多蒂和斯瓦瓦·雅科布斯多蒂,两人风格各异,但写作技巧娴熟。

奥拉夫·约翰·西古尔德松(1918—)是一位诗人、小说家,出身农民。1943年至1944年在纽约攻读文学。16岁开始发表作品,在创作同时担任校对和编辑。第一部长篇小说《农场的影子》(1936)描述自己饥寒交迫以及参加激进组织的经历,长篇小说《登高与梦想》(1944)记述家乡人民的甘苦和祸福。诗集《你记得一口井》(1972—1974)于1976年获北欧理事会文学奖。他是冰岛第一位获此荣誉的作家。他的其他作品还有长篇小说《这条路通得到那里吗?》(1940)、《鸟巢》(1972);短篇小说集《骰子》(1945)、《在十字路口》(1955)以及诗集《关于天气和其他的几句诗》(1952)等。

西古尔德松的作品的主人公大多是贫苦农民和失业工人，他们对生活充满美好的幻想，但总是被残酷的现实所粉碎。

吐尔·维尔雅姆松(1925—)是冰岛战后现代主义文学的先驱。出身资产阶级家庭，曾任杂志编辑。他酷爱旅行，以各种方式到处游历、居住。曾在格陵兰拖网渔船上捕鱼当渔民，在地中海各地当导游，到世界各地参加国际作家会议。

冰岛大部分作家虽然居住在国外，但是仍以冰岛社会为背景、冰岛生活为主题进行写作，而维尔雅姆松则多以外国的背景和事件作为自己的创作素材。他较长时间住在巴黎，深受法国文学思潮影响。他在25岁时发表了小说《人总是孤独的》(1950)之后，1957年又发表了小说《映在一滴水珠之中》，描述原子弹阴影下的爱情、难民以及对人类安全的新的威胁，但是作品对事件发生的具体地点没有说明。他的其他小说还有《鸟说赶快呀赶快呀》(1968)和《大槌捶打声》(1970)等。

古德贝古尔·贝格松(1932—)早年立志当教员，就读于师范学校，但是不久即改变志向，从事文学创作。他曾在西班牙的港口城市巴塞罗那学习艺术和文学史，并长期在西班牙居住。贝里松不但擅长写长篇小说，他的诗歌和散文也极为出色。长篇小说《偷偷摸摸行动的老鼠》(1961)是他的处女作。同年还发表了诗集《重复的话》。小说《畅销书作者托马斯·荣松》发表于1966年，引起冰岛文坛轰动，使他一举成名，这部作品被译成多种文字。

雅科比娜·西古达多蒂(1918—)生于冰岛西部偏僻的乡村，在家乡只上过两年小学，迁到首都雷克雅未克后上过一年夜校和半年师范学校。她同北欧许多其他作家一样，是靠自学成为作家的。

1949年她同一位农民结婚，成为农家主妇，并开始学习创作。作品有短篇、长篇小说和诗歌。处女作《贫农斯纳培特·爱尔斯多蒂和凯蒂尔里德的故事》(1959)是描述冰岛农民和外国军事基地之间存在的问题和矛盾。这在冰岛文坛上是一部较早揭露外国军事基地给冰岛人民带来灾难的作品。其他作品还有短篇小说集《打错地方的句点》(1961)、长篇小说《活着的水》(1976)等。

斯瓦瓦·雅科布斯多蒂(1930—)出生于冰岛东部，五岁时跟随父母移居加拿大。1940年回国上学。1949年中学毕业后到美国麻省学习文学。1952年获学位后又去英国牛津和瑞典的乌普隆拉攻读研究生学位。

1971年至1979年她任冰岛议会议员。

雅科布斯多蒂以短篇小说步入文坛,《十二位妇女》(1965)和《石墙下的联欢》(1967)是两部以描述妇女为主的短篇,作品把现代社会中妇女操劳、辛苦和困难处境描绘得入木三分。她在其中一个短篇《一个给孩子们的故事》中用象征手法写母亲对子女的爱,对子女有求必应、无微不至的关怀,甚至子女们想观察一下人脑是什么样的,她也心甘情愿地把脑子献出来,可是等到子女长大以后,对她一点也不在乎、不希罕。雅科布斯多蒂是冰岛第一位有意识地以当代妇女作为作品中心人物的作家。

长篇小说《寄宿者》(1969)是她最著名的作品,除被译成北欧其他几国语言外,还译成了英、德等文。这部作品用象征手法揭露了美国在冰岛凯夫拉维克建立军事基地给冰岛带来的危害。作品发表后,在冰岛国内引起了一场如何对待美国军事基地的大辩论。

约翰内斯·赫尔吉(1926—)自50年代在冰岛文坛上崭露头角以来,一直被公认为是擅长细致描写海洋和渔民生活的作家。

1957年赫尔吉出版的短篇小说集《殷切盼望》被誉为描写当代冰岛渔民生活的最佳作品。

1963年出版长篇小说《黑色的弥撒》,该书以一个海岛为背景,抨击了岛上掌权者的巧取豪夺和腐败无能,描写了岛上人民经过曲折的道路,终于团结起来、为民主权利而斗争的过程。这部小说实际上剖析了当代冰岛社会的种种现实问题,受到读者的好评和欢迎,这部小说曾在冰岛和挪威电台中连续广播,并已被改编成电视剧上映。

芬兰文学 芬兰在两次世界大战期间同苏联进行过两次战争,均遭失利,损失严重,除伤亡近15万人外,还失去了卡累利亚省,居住在该省的占总人口12%的42万人民被迫迁到其他地方,此外还要负担5亿多美元的战争赔款。二次大战后的芬兰无论在经济上还是政治上都处于十分困难的境地。为了摆脱困境,芬兰一面积极发展工业,一面努力扩大对外贸易,经过艰苦努力,芬兰终于渐渐走出低谷。到了60、70年代,芬兰已经建设成一个先进的工业国。到了80年代,芬兰已经成为世界上最富裕的13个国家之一。

从文学上看,战后的芬兰文学大致可以分为四个时期:

第一时期,40年代末期。文学处于犹豫彷徨但积极探索时期,主要作家有用瑞典语创作的优秀儿童文学女作家吐凡·扬森;

第二时期，50年代。在英国、法国诗人，尤其是40年代瑞典诗人凡恩贝里等人影响下，芬兰诗歌开始出现摆脱传统格式、韵律，没有标点题目，内容晦涩的现代主义诗歌，女诗人较多，如海尔维·万沃宁（1919—1959）、爱娃－莉莎·玛内尔等。小说方面有坚持战前传统写作的作家，也有采取心理分析、新旧手法相结合创作的作家，小说主题大多描述战争，主要作家有万伊诺·林纳和爱娃·约恩彼尔托等；

第三时期，60年代前期到70年代。随着人们逐渐对和平环境的适应以及经济发展、科技进步，世界各地的信息通过电视迅速传到芬兰各地，芬兰人民醒悟到自己的国家不是孤立的荒原，而是世界的一部分，同时芬兰新一代人开始步入社会，他们没有亲身经历过战争，但是在国际局势影响下，对政治十分感兴趣，在这样背景下，一种新的称之为"参与文学"在芬兰产生。同50年代相似，这种"参与文学"首先表现在诗歌上，1962年本蒂·萨里科斯基（1937—1983）发表了诗集《究竟发生了什么?》，他放弃了50年代精雕细镂和形象比喻的语言，而改为直接用日常口语、报纸标题、街头对话语言写政治诗。1966年，阿尔沃·萨洛斯（1932—　）发表了以30年代反对暴力为主题的音乐剧《春天的冬天》。在他们影响下，芬兰文坛经常出现政治诗、政治剧。小说也出现了纪实和报告文学；

第四时期，70、80年代以来的文学。作家们摆脱"政治参与"，从自然和文化遗产中吸取养分，致力于更为自由化、个人化和国际化的创作。

战后的芬兰文学发展迅速。广播电视的出现并没有影响芬兰人阅读文学作品的兴趣，书籍仍十分畅销。芬兰全国各地图书馆不断增多，1939年全国有近2000个图书馆，1950年增至2300个，到了1960年猛增至3400个。二战以后，芬兰的剧院和剧团由国家和地方当局经营，70年代中期全国共有40个国家的和地方的固定和巡回剧团，此外，还有不少临时的业余剧团。国家为了繁荣文学，采取各种促进措施，改善创作条件。1948年国家为作家设立奖学金制度，并于1970年扩大发放范围。国家文学委员会每年向约100位作家发放为期十五年、五年、三年或一年的奖学金，为作家创作提供经济资助，此外还设有项目奖学金、图书馆补助；另外，不少私人基金会还为作家提供各种资助。过去，绝大部分作家集中在赫尔辛基、坦佩雷和奥堡三个地方，60年代兴起了一场反对文学"赫尔辛基中心论"的辩论，各地纷纷建立本地区作家团体和小型出版社，其结果是到了70年代，描写农村和大自然题材的作品十分昌盛。

吐凡·扬森(1914—)出身在一个艺术家家庭,父亲是雕刻家,母亲是美术设计师。她自己曾在赫尔辛基、斯德哥尔摩和巴黎学过艺术,1943年后曾多次举办画展。1945年开始发表小说,头两部小说《小矮子精和大洪水》(1945)和《彗星搜索》(1946)并未引起注意,第三部《魔法师的帽子》(1948)引起轰动。扬森在作品中创造了童话人物"木明一家人",家中有木明爸爸、木明妈妈,还有他们的孩子小木明。她用这些童话人物,制造出一个童话世界,创作出一本又一本童话故事:《木明爸爸的牛皮》(1950)、《后来怎样了?》(1952)、《危险的仲夏》(1954)、《魔幻的冬天》(1957)、《谁来解开心结》(1960)、《看不见的孩子》(1962)、《爸爸和海洋》(1965)、《深秋十二月》(1970)和《危险的旅行》(1977)等。木明一家人都是人形兽头,有点像直立的微型小河马。他们坎坷的命运和冒险经历是社会现实的写照,这是一部将童话和现实融为一体的作品。扬森亲自为作品配上许多精美、有趣的插图,使作品更富有趣味性。

60年代后期起,扬森的创作以成人读物为主,有反映成人与儿童关系的长篇小说《雕刻师的女儿》(1968)、《夏之书》(1972)和《太阳城》(1974)等。短篇小说集《娃娃柜》(1978)和长篇小说《诚实的骗子》(1982)则反映了人类要求自由的愿望。

爱娃-莉莎·玛内尔(1921—)出身于赫尔辛基知识分子家庭,父亲是出版社编辑。她受过六年中等教育,当过保险公司职员和出版社编辑。1946年走上职业作家生涯。她的作品有诗歌、小说和剧本。她的诗集以简洁、清丽的文字写出了人类的孤独感和失落感。

玛内尔的处女作诗集《黑与红》(1944)和第二部诗集《似风或云》(1949)都十分出色,但并未引起文坛重视。50年代中期,正当芬兰文坛就现代主义文学进行热烈辩论时,玛内尔出版了第三部诗集《这次旅行》(1956)。这部诗集冲破了芬兰传统诗歌形式,概念上也是非逻辑的,但是由于她写得十分优美,富有音乐感,作品获得极大成功。

60年代,玛内尔对国际上出现的把核物理先进科技同外交政策相结合的强权政治感到不满,发表了诗集《俄耳甫斯之歌》(1960)。1968年又发表了不满苏军出兵捷克的诗集《假如悲伤消散》。

《新年之夜》(1965)和《五月雪》(1967)是两部以人在文明社会中悲惨命运为主题的剧本。长篇小说《马伊纳盖的狗》(1972)描写了政治生活中的暴行。她的其他作品还有诗集《可怕的猫》(1976)和《死水》(1977),长

篇小说《当心胜利者》(1972)和具有中国道家哲学色彩的散文集《小河马的路边音乐》(1957)等。

万伊诺·林纳(1920—)是芬兰当代最重要的现实主义作家之一,出身贫苦,父亲是佃农、屠夫。他自幼在田里劳动,在林场和锯木场当小工。1938年进入纺织厂当梳棉工。他当过兵,上过成人学校,靠自学成才,1955年成为专业作家。

二次大战结束后,林纳回到纺织厂并开始写作。处女作长篇小说《目标》(1947)是一部自传体性质的小说,描写佃农的独生子如饥似渴地刻苦学习使自己成为一名作家的故事。第二部长篇小说《黑色的爱情》(1948)是写爱情悲剧的故事,在人物描写上比第一部小说有很大进步。1954年林纳出版了描写1941年至1944年战争的小说《无名战士》,作品对军官和领导阶层进行了谴责,而以理解和幽默的笔法描绘了普通士兵。这部作品获得极大成功,成为北欧的畅销书,被拍成电影,又被搬上舞台,并被译成多种文字。

《北极星下》(1959—1962)是由三部长篇小说组成的作品。第一部描写1880年至1910年之间芬兰北部农村中佃农在艰苦和动荡社会环境下的痛苦生活;第二部是写1918年的国内战争,他以大量的历史材料和无可争辩的事实向读者展示,由于当时的经济状况,赤卫队员们举行起义是社会的必然,但结果是赤卫队员战败,白卫军获得胜利。他以愤怒的笔触描写了白卫军们对被俘的赤卫队员的残酷报复,作品的发表引起芬兰国内广泛争论,原因是他对赤卫队员的描写相悖于多年来资产阶级的观点;第三部是写内战和二次大战之间芬兰国内政治冲突、外交政策以及二战期间芬兰同苏联的两次战争。这部作品通过对佃农科斯基拉父子两代人的经历,生动地反映了自19世纪80年代直至20世纪50年代间芬兰社会的变革、村民的命运和各阶层人民对变革的不同态度。父亲尤西·科斯基拉本是牧师家的长工,为了过上好日子,租种了牧师家的一片荒芜沼泽地,他梦想有朝一日能把自己辛苦耕作的沼泽地买下来,但未能如愿。儿子阿克赛里勤劳、坚毅,具有反抗精神,积极参加反佃主斗争,后来在国内战争中成为赤卫队指挥员。这部史诗般的宏传巨著出版后获得巨大成功。林纳在国内外的声誉也进一步提高,1962年第三部作品出版时,林纳获北欧理事会文学奖。

爱娃·约恩彼尔托(1921—)原名爱娃·赫勒曼,出身于商人家庭,当

过记者，并在芬兰广告部门工作。1950年成为专业作家。1977年任芬兰国家文学委员会委员。1980年出任艺术教授。多次荣获芬兰国家文学奖。

长篇小说《少女在水上走》(1957)描写农村两代人之间的矛盾和冲突，使她一举成名。接着她又发表了《鸟在那里歌唱》(1958)和《闪烁的年月》(1961)，着重描写对美和幸福的追求。她最重要的作品是1974年至1980年发表的长篇系列小说《家奴和敌人》(1974)、《撞击中的播种》(1976)、《似大海中的沙》(1978)和《一切都有时间》(1980)。作品通过商人海尼宁一家勾勒出芬兰从1918年至1930年之间不同阶层的兴旺和衰落的变迁历史，详尽描述了20年代经济和文化高潮、政治分裂、社会民主党和共产党之间的尖锐斗争。作品描写细腻生动，被文学评论家誉为"新地省的叙事诗"。

约恩彼尔托的其他作品还有长篇小说《只有约翰内斯》(1952)和《格拉德夫人，与生活联姻》(1982)等。她的作品一般突出两代人之间和两性之间的矛盾，作品中的女性形象大多是生气勃勃、有理想又能干的强者，而男人往往都是意志薄弱又不切实际的无能之辈。

大事年表

年　代	历史阶段和主要历史事件	主要文学潮流和作家、作品
1898	俄国社会民主工党成立	俄国契诃夫的戏剧《万尼亚舅舅》(1897)、短篇小说《套中人》(1898) 英国康拉德的小说《吉姆爷》(1898—1900)
1898—1899	法国德莱福斯事件	德国施韦歇尔的小说《为了自由——德国农民战争的历史小说》(1898)
1899—1902	英国发动布尔战争	俄国托尔斯泰的小说《复活》(1899) 俄国普列汉诺夫的论著《没有地址的信》(1899—1910)
1900	列宁创办《火星报》	匈牙利米克沙特的小说《奇婚记》(1900)
1900—1903	欧洲经济危机	俄国高尔基的革命诗歌《海燕之歌》(1901) 德国托马斯·曼的小说《布登勃洛克一家》(1901) 高尔基的剧本《小市民》和《底层》(1901) 阿尔巴尼亚萨科—恰佑比的诗集《父亲托莫里》(1902) 瑞典斯特林堡"表现主义"剧本《梦的戏剧》(1902) 波兰莱蒙特的小说《农民》四部曲(1902—1909) 契诃夫的剧本《樱桃园》(1903) 法国罗曼·罗兰的小说《约翰·克利斯朵夫》(1903—1913)

1904—1905	日俄战争	英国肖伯纳的剧本《约翰牛的另一个岛屿》(1904) 康拉德的小说《诺斯特罗莫》(1904)
1905	俄国革命	肖伯纳的剧本《巴巴拉少校》(1905) 英国高尔斯华绥的小说《福赛特世家》(1906—1921) 德国亨利希·曼的小说《垃圾教授》(1905) 高尔基的小说《母亲》(1906) 丹麦无产阶级作家尼克索的小说《征服者贝莱》(1906—1910) 英国无产阶级作家特雷塞尔的小说《穿破裤子的慈善家》(1906—1910?)
1907	欧洲经济危机	法国法朗士小说的《企鹅岛》(1908) 英国哈代的史诗剧《群王》(1908)
1910	巴尔干各国社会民主党代表会议	俄国布宁的中篇小说《乡村》(1910) 波兰柯诺普尼茨卡的长诗《巴尔采尔先生在巴西》(1910) 英国小说家福斯特的小说《霍华德庄园》(1910) 意大利未来派文艺出现(1910)
1912	《真理报》创刊 阿尔巴尼亚独立	普列汉诺夫的论著《艺术与社会生活》(1912—1913) 俄国"阿克梅派"诗歌出现(1911—1914) 亨利希·曼的小说《臣仆》(1912—1914) 英国小说家劳伦斯的小说《儿子与情人》(1913) 匈牙利奥第的诗作《我们向革命迈进》(1913)

		法国诗人阿波利奈的代表作《醇酒集》(1913)
1914—1918	第一次世界大战	德、奥"表现主义"文学流派产生 乔伊斯的小说《一个青年艺术家的画像》(1916) 英国劳伦斯的小说《虹》(1915)
1917	俄国十月社会主义革命	尼克索的小说《普通人狄蒂》(1917—1921)
1918—1922	捷克和匈牙利分别成立共和国 欧洲经济危机 第三国际成立 意大利墨索里尼实行法西斯统治	苏俄勃洛克的长诗《十二个》(1918) 劳伦斯的小说《恋爱中的女人》(1920) 英国诗人艾略特的长诗《荒原》(1922) 罗曼·罗兰的小说《母与子》(1921—1933) 乔伊斯的小说《尤利西斯》(1922) 苏联阿·托尔斯泰的小说《苦难的历程》(1921,1928,1941) 法国马丁·杜加尔的小说《蒂波一家》(1922—1940) 奥地利诗人里尔克的《杜伊诺哀歌》(1923) "达达主义"、"超现实主义"等现代主义流派产生
1924	列宁逝世	福斯特的小说《印度之行》(1924) 德国托马斯·曼的小说《魔山》(1924) 苏联马雅可夫斯基的长诗《列宁》(1924) 苏联绥拉菲莫维奇的小说《铁流》(1924) 高尔基的小说《阿尔塔莫诺夫家的事业》(1925) 英国小说家吴尔夫的小说《到灯塔去》(1927)
1929—1933	欧洲经济危机	肖伯纳的剧本《苹果车》(1929)

1933	德国希特勒实行法西斯统治	高尔基的小说《克里姆·萨姆金的一生》(1927—1937) 德国托马斯·曼的小说《约瑟夫和他的兄弟们》(1933—1943) 苏联肖洛霍夫的长篇小说《静静的顿河》(1928—1940) 法国马尔罗的小说《人类的命运》(1933) 艾略特的诗歌《四首四重奏》(1935—1942)
1936—1939	西班牙反法西斯内战,欧洲反法西斯斗争高涨	德国亨利希·曼的历史小说《亨利四世的青年时期》(1935)和《亨利四世的完成》(1938)
1937—1938	欧洲经济危机	奥登的长诗《西班牙》(1937) 萨特的小说《恶心》(1938)
1939—1945	第二次世界大战	肖伯纳的剧本《日内瓦》(1939) 法国加缪的小说《局外人》(1940) 苏联法捷耶夫的长篇小说《青年近卫军》(1945) 法国萨特的长篇小说《自由之路》(1945)
1946—1949	法兰西第四共和国成立 印巴独立,英国殖民体系瓦解 马歇尔计划和欧洲经济重建	加缪的小说《鼠疫》(1947) 德国托马斯·曼的小说《浮士德博士》(1947) 法国萨洛特的小说《陌生人的肖像》(1948) 德国布莱希特的剧本《高加索灰阑记》(1948) 英国奥威尔的小说《1984》(1949) 德国伯尔的小说《火车正点到达》(1949)
1950—1955	斯大林去世 关于印度支那和平的日内瓦会议召开	法国尤奈斯库的剧本《秃头歌女》(1950) 法国尤瑟纳尔的小说《亚德里安回忆录》(1951) 苏联爱伦堡的小说《解冻》(1954) 西班牙卡米洛·何塞·塞拉的小说《蜂房》(1951)

		贝克特的剧本《等待戈多》(1952) 法国出现"新小说"和"荒诞剧" 英国出现运动派诗歌 西班牙新浪潮小说兴起
1956	苏共"二十大"	加缪的小说《堕落》(1956) 瑞士迪伦马特的剧本《老妇还乡》(1956) 英国奥斯本的剧本《愤怒的回顾》(1956)
1957	欧洲共同市场建设启动	法国布托的小说《变》(1957) 肖洛霍夫的小说《一个人的遭遇》(1957) 法国罗布—格里耶的小说《嫉妒》(1957)
1958	法兰西第五共和国成立，戴高乐复出	苏联帕斯捷尔纳克获诺贝尔文学奖(1958)
1959	法国同意给予阿尔及利亚自决权	德国格拉斯的小说《铁皮鼓》(1959)
1960—1965	构筑柏林墙 《埃维昂协议》签订，法国殖民体系瓦解 德法合作条约签订	法国克洛德·西蒙的小说《弗兰德公路》(1960) 西班牙路易斯·马丁·桑托斯的小说《沉默时代》(1962) 苏联艾特玛托夫的小说集《群山和草原的故事》(1962) 法国鲍纳福瓦的诗集《写成的石头》(1965) 德国格拉斯的小说《非人的岁月》(1963)
1966—1970	法国退出北约军事组织 巴黎"五月风暴"和席卷全欧的左派学生运动	以法国为中心的结构主义批评流派盛行 法国图尼埃的小说《礼拜五或太平洋上的虚无缥缈境》(1967) 西班牙胡安·贝内特的小说《你将重返雷希翁》(1967) 英国约翰·福尔斯的《法国中尉的女人》(1969)

1971—1975	欧洲经济进入"滞胀"时代 佛朗哥去世,西班牙开始民主化进程 法国成立以密特朗为首的社会党	伯尔的小说《一个妇女周围的群像》(1971) 苏联拉斯普京的小说《活着,可要记住》(1974) 爱尔兰希尼的诗集《北方》和组诗《沼泽人》(1975) 苏联邦达列夫的小说《岸》(1975)
1976—1980	欧洲议会首次选举 波兰发生社会和政治危机	苏联特里丰诺夫的小说《滨河街公寓》(1976) 法国莫迪亚诺的《暗店街》(1978)
1981—1984		法国克洛德·西蒙的小说《农事诗》(1981) 葡萄牙萨拉马戈的小说《修道院记事》(1982) 法国杜拉斯的小说《情人》(1984)
1985—1991	戈尔巴乔夫上台执政 两德统一,苏联解体,冷战最终结束	艾特玛托夫的小说《断头台》(1986) 巴恩斯的小说《十又二分之一章世界史》(1989)

索 引

A

B

C

D

F

G

H

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

W

X

Y

Z

[General Information]
书名=欧洲文学史 （第三卷） （下册）
作者=李赋宁等主编
页数=1003
出版社=北京市：商务印书馆
出版日期=2001.08
SS号=80410764
DX号=000080410764
URL=http://book1.duxiu.com/bookDetail.jsp?dxNumber=000080410764&d=0281A8B5489EEEECC81D9417F7B3EF3C